Н. Я. Симонович-Ефимова
Записки художника



Н. Я. Симонович-Ефимова

Записки художника



Н. Я. Симонович-Ефимова
Записки художника

Составители
А. И. Ефимов
И. В. Голицын
Вступительная статья —
Д. Д. Жилинский
Примечания
А. И. Ефимов
Р. В. Рассудина
Научный аппарат
Р. В. Рассудина

Москва
Советский художник
1982

7С2
К60

З $\frac{4903010000\text{-}040}{084(02)\text{-}82}$ 24-81

От составителей

Художница Нина Яковлевна Симонович-Ефимова оставила большое творческое наследие. Это не только живописные полотна, листы акварелей, офортов, автолитографий, альбомы с рисунками, театральные эскизы для постановок «Кукольного театра художников Ефимовых» и сами куклы. Осталось обширное литературное наследие. Кроме произведений, которые предназначались для публикации, таких, например, как «Записки петрушечника», «О жизни и окружении художника Валентина Александровича Серова», «Пять мастерских Анны Семеновны Голубкиной», «Скульптор Иван Ефимов», и статей для журналов, сохранились материалы, которые она писала в какой-то степени «для себя» или «для своих», наброски автобиографии, воспоминания о друзьях, письма, записи выступлений по поводу различных событий, стенограммы докладов.

Составители данного сборника считают, что многое из этого литературного наследия представляет интерес не только для художников, искусствоведов, но и для широкого круга любителей искусства, так как в нем отражается вся жизнь художника — яркий пример честного, патриотического, страстного служения народу всем своим разносторонним талантом. Мысли Нины Яковлевны о гражданственности искусства, о назначении художника, о живописи, о театре — и сегодня звучат современно. Интересно это наследие и как искреннее свидетельство очевидца и участника событий, происходивших в общественной и культурной жизни в такое знаменательное время, как конец XIX — первая половина XX века.

В сборник включены как опубликованные ранее, так и непубликовавшиеся работы и избранные письма. Однако этим не исчерпывается литературное наследие художницы, особенно относящееся к ее театральной деятельности и к переписке. Не помещены ее фундаментальные труды: монография о В. А. Серове, опубликованная издательством «Художник РСФСР» под названием «Воспоминания о В. А. Серове» (1964), и «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925). Из «Записок петрушечника» для настоящего издания выбраны только две главы, в которых особенно четко изложены мысли Симонович-Ефимовой о роли художника в театре кукол.

Данный сборник можно рассматривать как продолжение или дополнение книги, вышедшей в 1977 году в издательстве «Советский художник» — «Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. Художественное и литературное наследие». Некоторые страницы из этой книги, имеющие существенное значение для характеристики Н. Я. Симонович-Ефимовой и ее мужа — Ивана Семеновича Ефимова, включены в сборник. Эти самобытные художники составляли в продолжение сорока двух лет плодотворный «художе-

ственный двуединый коллектив». Творчески обогащая друг друга, они увлеченно работали, создавая произведения как индивидуальные, так и совместные.

При подборе эпистолярного материала составители стремились к тому, чтобы он в какой-то степени дополнял и продолжал автобиографию Симонович-Ефимовой, которую она довела только до 1926 года. Этим объясняется расположение писем вслед за автобиографией.

Публикуемые работы сопровождаются комментариями, в которых указаны время написания и публикации, кратко — обстоятельства, связанные с данной работой. Некоторые сведения вынесены в приложения. Во всех разделах сборника, границы которых, конечно, весьма условны, статьи помещены в порядке их написания.

В ряде работ составителями были сделаны купюры, что отмечено в комментариях и в тексте. Статьи, которые были ранее опубликованы, даются в редакции этой публикации, а не по авторскому подлиннику, как в других случаях *.

В сборнике помещены немногие высказывания о творчестве Симонович-Ефимовой, сделанные при ее жизни, а также некоторые отзывы современников, в основном уже после ее смерти.

Перечень произведений, созданных Н. Я. Симонович-Ефимовой, не является полным — многие, особенно дореволюционные рисунки и живопись, не упомянуты — нет сведений.

Надо отметить, что составлению данного сборника существенно помогло то, что литературное и художественное наследие Симонович-Ефимовой было в свое время приведено в должный порядок второй женой И. С. Ефимова — Александрой Николаевной Ефимовой-Ветрогонской (1904—1974) и племянницей — Еленой Владимировной Дервиз (1890—1975).

Составители благодарны искусствоведу Ю. А. Молоку за конкретные советы при подготовке сборника.

* Рукописи и письма Симонович-Ефимовой хранятся в основном в мемориальной мастерской художников Н. Я. и И. С. Ефимовых (Москва). Некоторые рукописи имеются в фонде Государственной Третьяковской галереи (*прим. сост.*).

Дмитрий Жилинский
Наследие одержимого художника

На рубеже веков — в сложное и неспокойное время — жила замечательный художник и интереснейший человек Нина Яковлевна Симонович-Ефимова (1877—1948). Она создала много произведений в различных видах искусства — в живописи, графике, скульптуре, театре кукол, находящихся в музеях и собраниях СССР (ГТГ, ГРМ, Музей Гос. центрального театра кукол, областные музеи, частные коллекции). У нее был и литературный дар. Ее книги об искусстве театра кукол, воспоминания о близких ей художниках, статьи педагогические и критические, автобиографические записи — еще одна яркая грань ее разностороннего таланта. Часть этого литературного наследия художника, из которого подавляющее большинство материалов не публиковалось, и составляет содержание этого сборника.

Шел четвертый год войны. Я кончил 10-й класс школы на Северном Кавказе, мечтал стать художником, но подал документы в технический вуз, думал — не до искусства, надо строить, восстанавливать. Вдруг — письмо из Москвы, от Ефимовых (моя бабушка, двоюродная сестра Нины Яковлевны и ее большой друг, посылала ей мои рисунки). В письме решительный совет, вернее — приказ — в технический вуз не поступать, посылать немедленно рисунки и документы в художественный, жить могу у них. Так и поступил, сдал экзамен, и вот я студент художественного института, живу у Ефимовых. Квартира их набита до отказа. Скульптуры, рисунки, картины, альбомы, на стенах, под столом, в шкафах и на шкафах, под кроватями, в ящиках и просто рулонами, в комнатах, коридоре, кухне, уборной — дерево, медь, бронза, фарфор, стекло, куклы... По коридору можно пройти только боком; это изобилие искусства (только их двоих!) прибито, прикручено на бесчисленных гвоздях, проволоках, развешено, засунуто, задвинуто, свернуто.

Скульптуры Ивана Семеновича Ефимова мне нравились, а вот живопись Нины Яковлевны я принять не мог — она казалась мне незавершенной, небрежной, слишком фактурной. Прочитав как-то книжку по технике живописи, я серьезным тоном посоветовал Нине Яковлевне делать лессировки, на что она скромно ответила: «Поздно мне, Дима, переучиваться, я уже привыкла и без них».

Голос ее был особенный, рождающийся где-то глубоко, ясный, спокойный; она говорила всегда прямо, четко, без обиняков, касалось ли это жизненных вопросов или вопросов искусства.

Помню посвященный Валентину Александровичу Серову вечер, где Нина Яковлевна читала из своей рукописи о Серове. Потом пела Надежда Андреевна Обухова, и в тембре ее голоса, как мне показалось, было что-то общее с голосом Нины Яковлевны, очевидно, глубина и способность легко переходить от низких тонов к верхним.

В 1945 году была первая небольшая персональная выставка работ Нины Яковлевны, и в этой обстановке — собрания многих полотен — они мне стали нравиться, в особенности портреты и «Тамбовская» серия.

Нины Яковлевны не стало... Прошло много лет, а вещи — живопись, рисунки, силуэты — для меня приобретают все бо́льшую и бо́льшую ценность, становятся каким-то образом все более современными. Открывшиеся мне первыми тамбовские работы по сюжету просты, но как убедительно, точно вылеплена красота женщин, девушек... Мощь и насыщенность красного и черного цветов предельны. «Торжество красного цвета доведено до звучания героического», — сказал А. А. Пластов об этих картинах на выставке Н. Я. Симонович-Ефимовой. Прекрасные пейзажи Франции, Черноземья, Крыма, Новгорода. Пишет ли она берег океана или заброшенную железнодорожную станцию во Франции, баб и девок России, портреты или интерьеры мастерской И. С. Ефимова — никогда нигде нет повторения не только в композиции, но даже в кладке краски. Каждая вещь неповторима, не просто красиво написана с натуры, а таит в себе не объяснимую словами Правду. Сделано это решительно, с напором необыкновенного чувства, видно, художник с самого начала знал и чувствовал Правду-Душу изображаемого. Художник одержим сущностью натуры, своей идеей о ней!

Нет в работах Нины Яковлевны никакого ловкого приема заученного исполнения; краски ложатся густо и жидко, гладко и неровно — художника это не беспокоит; кажется, что материал, фактура, манера становятся неважными — важна только сущность, во имя чего вещь затевается. В действительности же — на холсте ли, на картоне, на фанере, на бумаге, из папье-маше; маслом, карандашом, акварелью или черной тушью; кистью, пером или ножницами из бумаги — все, созданное Ниной Яковлевной, обосновано и не мыслится в другой манере, другом материале. Чувство правды побеждает все.

Необыкновенные качества сопереживания Художника-Человека с Натурой яснее всего видны в серии рисунков «Раненые», выполненной Ниной Яковлевной зимой 1941—1942 года в Москве. Эта летопись-дневник художника о войне, о нечеловеческих муках людей-воинов выражена простым карандашом так, что забываешь порой о форме исполнения, «правильности» или «неправильности» рисунка. Видишь только глаза, заглянувшие по ту сторону бытия, чувствуешь пережитые страдания или успокоенность после мучительной операции и заботливой перевязки, а в душе остаются боль и протест против разрушения человеческой красоты, против насилия.

О вещах, созданных Ниной Яковлевной, можно писать много. О прекрасных интерьерах мастерских И. С. Ефимова, о портретах, о рисунках на больших лис-

тах и в многочисленных альбомах, сохранившихся за время с детских лет до конца жизни, об офортах и автолитографиях, об иллюстрациях, о кукольном и теневом театрах, которые она и И. С. Ефимов создали в первые же годы революции, и о многом другом, что сотворено художником, прожившим интересную, полную всевозможными событиями жизнь. А жизнь ее была нелегкой, начиная с первых самостоятельных шагов в искусстве (сперва надо заработать на учебу, потом учись). Творческое содружество и жизнь с мятущимся художником Иваном Семеновичем Ефимовым — тоже нелегка, хотя и захватывающе интересна; он — человек ослепительно красивый, необычайно талантливый, с кипящей, бьющей через край энергией, но вдруг сникающий, становящийся робким, как ребенок, для которого она — мудрый поводырь и наставник.

Время двух революций и войн властно захватило их — оба сразу, с 1917 года, страстно и по-деловому вошли в жизнь нового Искусства: Нина Яковлевна — в кукольный театр, Иван Семенович — в преподавание скульптуры во Вхутемасе.

И несмотря на все трудности — общие для страны и личные, — Нина Яковлевна всегда художник ищущий и находящий. Честность мысли, взгляда, чувства, слова — без оглядки на обстоятельства, на моду, на веяния и влияния, и тем более без учета «личного успеха», «личной карьеры».

О таком художнике интересно, да просто необходимо, знать как можно больше. Некоторые литературные работы Нины Яковлевны были опубликованы (они перечислены в приложениях), но большая часть осталась в рукописях.

Перед составителями этого сборника стояли трудные вопросы: что взять для публикации из обширного наследия Н. Я. Симонович-Ефимовой, как распределить отобранный материал, повторять ли то, что было когда-то (десятки лет тому назад) опубликовано?

Сборник составлен. Основное достигнуто. Мысли Нины Яковлевны, запечатленные ею самой в статьях, письмах, дневниковых записях показали, как художник, настоящий художник, с чутким сердцем и зорким глазом, относится к жизни, к событиям, к себе, к искусству, к людям в периоды радости, творческого успеха и в периоды печали и сомнений.

Возникает образ художника честного, искреннего, действительно одержимого страстью передать людям все богатство своих творческих возможностей.

Прочитав все разделы сборника с захватывающим интересом, мне как художнику-живописцу естественно особенно было близко все, связанное с живописью. А страницы о тенях, о силуэте и теневом театре, о детском восприятии искусства, написанные с таким необыкновенным пониманием сути вещей, так просто и поучительно, хотелось прочесть несколько раз, выучить и поделиться прочитанным с другими.

Автобиография Нины Яковлевны дает много поводов для размышлений о творчестве, о взаимосвязи жизни и искусства. Я волнуюсь и благодарен ей, когда читаю и перечитываю мудрые слова, написанные на последних страницах: «Писать с натуры — это такой же достоверный экстаз, как самые первые и основные человеческие стихии: жить, любить, множиться, на которые ответ лежит не в области понимания. Это мы, одержимые художники, не нужные по поверхностному взгляду, но, вероятно, совершенно необходимые для общего равновесия на Земле, для какой-то глубокой, может быть, традиции на Земле, для существования людей в качестве Людей [...]».

В сборнике помещены воспоминания, статьи, записи выступлений на вечерах памяти художников, с которыми автор встречался, или об их произведениях.

Особо хочется выделить статью — «Пять мастерских Анны Семеновны Голубкиной», в которой автор глубоко, с большой любовью и незаурядной искусствоведческой проницательностью показал нам образ замечательного скульптора — поэтично и правдиво, конкретно и с восхищением.

В статье о Елизавете Сергеевне Кругликовой также очень верно и доброжелательно рассказано об интересной, многогранной художнице, наставнице Нины Яковлевны в искусстве офорта. Характерно для Нины Яковлевны то, что эта доброжелательность к другу не нарушается совершенно различным отношением к одному творческому вопросу, очень важному для обеих художниц. Это — отношение к сущности силуэта, а в этом искусстве обе они — мастера. Увлекшись силуэтом почти одновременно (Нина Яковлевна несколько раньше — в 1905—1909 годах, Елизавета Сергеевна — перед войной 1914 года), они пошли разными путями. Об этом различии Нина Яковлевна много и страстно пишет в приведенной в сборнике «Главе IV...» и в книге «Теневой театр». Мне позиция Нины Яковлевны представляется более художественно оправданной.

В сборнике помещена часть очерка о скульпторе Иване Семеновиче Ефимове. Полностью очерк был опубликован в книге Ивана Ефимова «Об искусстве и художниках» (М., «Советский художник», 1977). Однако составители поступили правильно, повторив публикацию, так как жизнь и творчество художников Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова воистину нераздельны — это было действительно «двуединое существо», «двуединая бригада» с единой талантливой душой художника и четырьмя трудолюбивыми руками. И в очерке о муже и художнике это показано.

К сожалению, из-за ограниченного объема сборника невозможно было поместить в нем монографическую работу Нины Яковлевны «Воспоминания о Валентине Александровиче Серове», написанную в годы Отечественной войны в Москве и изданную в 1964 году издательством «Художник РСФСР». Нина Яковлевна писала ее «и как художница, обладающая своим собственным опытом, но многим обязанная Серову, и как человек, которого судьба часто сводила с замечательным мастером, застав-

ляя думать о его искусстве и быть свидетелем его исканий» *. О Серове много сказано и в помещенной в сборнике автобиографии автора.

Необычайно интересны материалы сборника, посвященные кукольному театру художников Н. Я. и И. С. Ефимовых, так как и этому виду искусства Нина Яковлевна, а за ней и И. С. Ефимов отдали огромную часть жизни, вдохновенного таланта и одержимую страсть. Недаром один из театральных историографов назвал их Евой и Адамом советского кукольного театра, а в Музее Государственного академического центрального театра кукол под руководством С. В. Образцова ефимовские куклы теперь экспонируются в витринах, с которых начинается осмотр этой удивительной коллекции кукол всех времен и народов. Замерли в трагических позах «Макбет» и «Леди Макбет», созданные Ниной Яковлевной (а не Иваном Семеновичем, как часто думают!), вернее — рожденные ею «движущиеся скульптуры», а рядом висит написанный ею же в 1933 году большой портрет Ивана Афиногеновича Зайцева — старого народного кукольника, портрет душевный и значительный.

В сборник включены всего две главы из фундаментальной монографии Н. Я. Симонович-Ефимовой — «Записки петрушечника», изданной в 1925 году. В этих главах и в других статьях ярко, лаконично и все еще по-новому (через десятилетия после смерти автора!) освещаются роль и ответственность художника в волшебном искусстве кукольного и теневого театров. Ее статьи, относящиеся к театральной деятельности, пронизаны этим страстным желанием оградить людей (особенно детей) от лицезрения натуралистических, уродливых (но «ах, каких оригинальных», по мнению обывателей) изображений людей, животных. Это не значит отворачиваться от трагического, видеть все в розовом свете, лакировать и засахаривать. Отнюдь! Надо изображать то страшное, ужасное, трагическое и отрицательное, что случается в жизни, но сам стиль, сама манера изображения этого не должны быть гадкими и пошлыми ни в сторону уродливого искажения, ни в сторону ложной красивости. Изображение должно быть художественным!

И эта мысль Нины Яковлевны, за которую она яростно боролась, вернее — дралась, как Дон Кихот, более полувека тому назад, очень современна. Действительно, стремясь охранить окружающую нас материальную среду от дурного воздуха, от изнуряющего шума, от загрязненной воды, надо вместе с тем бороться и за охрану души и глаза от пошлого, противного и приторно сладкого, нехудожественного зрелища, за чистоту помысла, за духовную глубину.

Читая письма Н. Я. Симонович-Ефимовой и рассматривая ее живопись, рисунки, созданные в это же время, начинаешь понимать еще одну черту, снова доказывающую, что автор — в первую очередь Художник. В ее письмах к родным часто прорываются горькие слова о не-

* Д. В. Сарабьянов. В. А. Серов в воспоминаниях Н. Я. Симонович-Ефимовой. — В кн.: Н. Я. Симонович-Ефимова. Воспоминания о В. А. Серове. Л.: Художник РСФСР, 1964, с. 151.

понимании ее современниками, об их безразличии к ее работам, о своих огорчениях и обидах. Надо сказать, что творческая судьба Нины Яковлевны и в живописи, и в театре действительно была очень нелегкой, временами — тернистой и отношение к ней некоторых кругов порою было весьма прохладным, чтобы не сказать более. Но замечательно, что ни одно из созданных ею произведений не пессимистично, нет в них даже «налета» упадничества, тоски, отчаяния. Все они крепки, бодры, красочны, мажорны. Художник побеждает Человека. Личные горести, страдания никогда и нигде не допускаются Ниной Яковлевной в святой труд Художника.

Опубликованные письма, которые далеко не исчерпывают всего эпистолярного наследия Н. Я. Симонович-Ефимовой, представляют особый интерес как по самой фабуле описываемых событий на протяжении почти полувека, так и по глубине суждений автора о людях, исторических событиях, искусстве, театре (не только кукольном!), о жизни. Открывается окно во внутренний мир Художника.

Характер литературного языка Нины Яковлевны, построение фраз, предложений, обороты речи своеобразны и выразительны. В звуке и ритме речи воссоздаются у читателя образ автора и картины его времени.

Знаменательно, что теперь, через много лет после смерти Нины Яковлевны, ее литературное наследие «работает» на современность, приносит ощутимые плоды. Например, ее книга «Воспоминания о Валентине Александровиче Серове» оказала существенное влияние на организацию Музея В. А. Серова в Домотканове (Калининская обл., усадьба колхоза им. XXII съезда КПСС), единственного в стране музея этого художника. Книга Н. Я. Симонович-Ефимовой «послужила фундаментом для строительства музея, она четко раскрыла конкретную роль Домотканова в творчестве Серова, была козырем в работе» (из письма одного из зачинателей и организаторов этого музея — Ивана Ивановича Булахова).

Актуальны ее мысли и предложения по кукольному и теневому театрам. Уверен, что и ее суждения по изобразительному искусству, опубликованные в настоящем сборнике, будут плодотворно «работать».

Основные даты жизни и творчества Н. Я. Симонович-Ефимовой

1877	Родилась в Петербурге 21 января.
1888—1896	Училась в гимназии М. Н. Стоюниной в Петербурге.
1896—1899	Преподавала в начальной школе в Тифлисе. Занималась рисунком у художника О. И. Шмерлинга.
1899—1900	Первая поездка во Францию (15 месяцев), посещала студии Делеклюза и Коларосси в Париже.
1900	Поступила в Строгановское училище (Москва) и вскоре ушла из него.
1901	Занималась живописью в студии Е. Н. Званцевой, где преподавал В. А. Серов.
1901—1902	Вторая поездка во Францию (11 месяцев с кратковременным возвращением в Россию), посещала студию Э. Каррьера.
1902—1904	Преподавала рисование в частной гимназии в Твери и давала уроки рисования для взрослых.
1904	Поступила в Училище живописи, ваяния и зодчества.
1905—1907	Принимала участие в забастовке училища, работала в столовой, лазарете для бастующих студентов и рабочих.
1906	Вышла замуж за художника Ивана Семеновича Ефимова. Начала участвовать в выставках Московского товарищества художников.
1909—1911	Третья поездка за границу: во Францию (два с половиной года), в Испанию (несколько дней), в Англию (10 дней). Занималась офортом в студии Е. С. Кругликовой.
1911	Возвратилась в Россию, сдала выпускные экзамены в Училище живописи, получила диплом художника.
1912	Выбрана членом жюри Московского товарищества художников.
1915	Работала воспитательницей детей солдат, Хамовнический приют, Москва.
1916	Работала художником в кабаре «Летучая мышь».
1917	Первые выступления с петрушками на вечерах Московского товарищества художников.

1918—1920	Занималась постановкой голоса, дикцией и пением в студии О. Э. Озаровской.
1918	Первое выступление с куклами в составе профессиональной труппы актеров Москвы (в пользу инвалидов войны). Выступления на сцене Сокольнического Круга (Москва) «Кукольного Театра художников Ефимовых».
1918—1919	По предложению Н. И. Сац организовала совместно с И. С. Ефимовым Театр петрушки и теней в «Театре Детской комиссии театрально-музыкальной секции Московского Совета рабочих, красноармейских и крестьянских депутатов» (Москва, Мамоновский переулок).
1919	Поездка по Тамбовской губернии с кукольным театром.
1920	Поездка с кукольным театром на «Агитбарже им. В. И. Ленина» (ЦЕКТРАН) по Волге, Каме (гг. Казань, Васильсурск, Вятка, Пермь и др.).
1921—1940	Выступления с кукольным театром в Москве, в ряде городов и сел Московской области, Башкирской АССР. Дано около полутора тысяч спектаклей.
1926—1927	Работала в Институте детского чтения (Москва) в качестве художника-рецензента иллюстраций детских книг.
1927—1929	Совместно с И. С. Ефимовым изобрела систему театральной куклы «на тростях».
1928—1942	Преподавала методику кукольного театра и теневого театра на курсах Дома художественного воспитания им. Н. К. Крупской, в Музее материнства и младенчества, ВТО, курсах Мосэстрады, кукольников — фронтовых бригад и других.
1932—1933	Работала художником-оформителем в Центральном музее народоведения (Москва), участвовала в этнографических экспедициях в Башкирскую АССР и Удмуртскую автономную область.
1935	Получила авторское свидетельство на изобретение новой системы театральный куклы на тростях. Поездка в Новгород.
1937	Работала художником на строительстве Северного речного вокзала (Москва).
1948	Умерла 24 февраля.

I. Автобиографические записки

Мое описание моей жизни как художницы

Моя выставка

Завершение жизни

Мое описание моей жизни как художницы [1]

Написать свою биографию — долг каждого, и если чувствуешь себя, сделав это, смешноватым, по случаю своей незнаменитости и вообще третьестепенности, то причина — не в этих все-таки обстоятельствах, а в том, что подавляющее большинство людей этого долга не исполняет, позволяя, однако (что, конечно, скромней), вопросам анкет быть своими единственными гидами на этом пути воспоминания.

Я старалась здесь быть краткой, лишь бы не до бестолковости. Форма этого описания — хронологически поступательная, по прямой линии, потому что это пока еще материал, а не композиция.

Отец мой, Яков Миронович Симонович [2], был из правоверной еврейской семьи, из Одессы. Его готовили в раввины, он с пяти лет учил Талмуд. Потихоньку ото всех подготовился сам к гимназии, кончил ее, принял христианство (лютеранское вероисповедание), поступил в Московский университет, на медицинский факультет. Будучи на втором курсе, он произвел самостоятельную работу по изучению уродливостей и напечатал ее. Собранный им и научно распределенный материал долгое время стоял в университетской лаборатории. Не кончив сперва университета, был педагогом несколько лет, и окончил высшую школу много позднее, имея уже многочисленную семью (живущую на его скудный заработок). Он был детским врачом в двух больницах в Петербурге. У него были по медицине самостоятельные труды и много переводных – напечатанные. Свой короткий летний отпуск он проводил в глуши Псковской губернии, каждый день он принимал тяжко больных крестьян, наделяя их необходимым лекарством (бесплатно).

Отец всю жизнь стремился совместить интересы своей большой и страстно им любимой семьи со своими нравственными идеалами.

Жалованье его в больнице было небольшое, но никогда, например, он не брал гонорара за свою частную практику, потому что среди больных — дети.

Мать моя педагог, Аделаида Семеновна [3], урожденная Бергман. Она из среды немецкой, может быть, тоже с примесью еврейской крови. Она умерла 90 лет, сохранив до последней минуты всю силу ума и впечатлительность, интересуясь общественными событиями.

Молодоженами, отец и мать, тяготясь русской действительностью, поехали, для свидания с Александром Ивановичем Герценом, которому поклонялись, в Швейцарию, предполагая остаться там. Но Герцен, познакомив-

1
Симонович-Ефимова начала писать автобиографию в 1926 г.; в мае 1927 г. прочла отрывки из нее на заседании секции изучения современной живописи Государственной Академии художественных наук (ГАХН). Автор довела описание до начала тридцатых годов, не завершив его и не подготовив для публикации. Однако выборочно Симонович-Ефимова использовала некоторые части этой работы для других своих публикаций (например, для книги о В. А. Серове, для статей о А. С. Голубкиной, И. С. Ефимове). Составители сочли возможным в качестве дополнения к этой работе дать подборку писем из обширного эпистолярного наследия Симонович-Ефимовой. Фрагменты рукописи «Мое описание...», использованные в других работах автора, даются здесь по тексту публикации.

2
Симонович Я. М. — врач и педагог, выпускник Медико-хирургической академии. В течение пятнадцати лет работал врачом в Елизаветинской детской больнице, в последние годы жизни заведовал тифозной палатой в Александровской больнице в Петербурге. Напечатал ряд научных трудов: «Краткий обзор учения об уродливостях» (М., 1863), «Наглядное обучение для детей, только что поступивших в народную школу» (Тифлис, 1870), «Теория естественного подбора и применение ее к человеку» (Тифлис, 1872), «Основы гигиены» (СПб., 1880), «Деревенская медицина» («Вестник Европы», 1884, № 6). Издавал (совместно с А. С. Симонович) журнал «Детский сад».

3
Симонович А. С. (урожд. Бергман) — педагог и общественный деятель. В начале 60-х годов пыталась получить разрешение посещать лекции в Московском университете, но ей в грубой форме было отказано. В 70-х гг. посещала лекции Бестужевских высших женских курсов. Вместе с мужем организовала в 1866 г. в Петербурге первый детский сад, а в 1870 г. — детский сад в Тифлисе. В 1876 г. открыла в Петербурге «Элементарную частную школу». Литературные труды А. С. Симонович: журнал «Детский сад», изд. Бороздиной, 1869; «Детский сад», изд Сытина, 1907; педа-



1. Сестры Бергман Валентина, Аделаида и Софья. 1883—1884(?)

огические статьи в журналах «Вестник воспитания», «Русская школа» — 80—90-е годы.

4 Фребель Ф — немецкий писатель, педагог, ученик Песталоцци, создатель «фребелевской системы» детских садов, наглядного обучения, автор «Материнских песен», педагогических книг «О воспитании человека» (1826), «О немецком детском саде» (1843) и др.

шись с ними, горячо советовал им вернуться в Россию, отдать силы Родине.

В Швейцарии они слушали лекции племянницы Фребеля о талантливых занятиях Фребеля[4] с детьми.

Вернувшись в Россию, мои родители открыли в Петербурге детский сад и стали издавать журнал «Детский сад», в котором сами писали широкие по взглядам и идеям педагогические статьи, помещали горячую, острую и необыкновенно живую критику старого метода воспитания, давали материал по играм и занятиям с маленькими детьми.

Для полноты картины прибавлю, что Аделаида Семеновна и Яков Миронович сами приносили тираж из типографии к себе домой, сами клеили бандероли, надписывали адреса подписчиков и сами несли на почту.

Впоследствии статьи из журнала «Детский сад», переизданные в виде двухтомника «Детский сад», и еще раз переизданного в 1907 году, легли в основу русской педагогики дошкольников.

Плата за детей была минимальная, иначе, с сомнением относящиеся к этому новому делу, родители совсем не отдавали детей.

Жизненная борьба оказалась отцу не под силу. Он умер рано, 44-х лет.

Мама, физически более выносливая, продолжала борьбу, сохраняя гуманные заветы мужа.



2. Семья Симонович. 1870

Я была седьмой в нашей семье [5], моложе был еще брат.

Детская любовь рисовать с возрастом у меня не прекратилась.

Будучи довольно дикой и молчаливой, я беседовала легко лишь с бумагою, изображая то, что любила. В тетрадях для рисования, впоследствии в настоящих альбомах в парусиновых переплетах, которые дарил художник Валентин Александрович Серов [6], на листках, сохранившихся частью и по сей день — образовался своего рода дневник того, второго пятилетия жизни. Дневник — не совсем точно, потому что рисунки, как всегда у детей, отвлеченны.

Темы 1882 и 1883 годов, то есть 5—6 лет (в Петербурге еще мы жили) — «Семейное счастье» (так и подписала сама, и этот сюжет много-много раз повторяется); «Загадочный человек» (интерпретация семейной фотографической группы, где четыре человека, ее составляющие, рассматриваются как части одного лица — два глаза, рот

5
В семье Симоновичей было восемь детей: Мария (1864—1955), Надежда (1866—1908), Николай (1867, умер вскоре после рождения), Варвара (1868—1922), Николай (1869—1940), Аделаида (1872—1945), Нина (1877—1948), Миша (1878—1882)

6
Серов В. А. — русский художник. Оказал большое влияние на развитие художественного дарования Симонович-Ефимовой. Нина Яковлевна была его двоюродной сестрой (мать Серова — Валентина Семеновна и мать Симонович-Ефимовой — Аделаида Семеновна — родные сестры).



3 Маша и Нина Симонович. 1878

и нос); сцены с чертиками (жанровые сцены), с которыми я любила мысленно играть, любила лепить их, рисовать, которые мне снились.

Со мной рос живший у нас в то время младший брат Валентина Александровича Серова, Саша Немчинов [7] (сын Валентины Семеновны [8]). Саша рисовал замечательно хорошо, художник в 8 лет. Рисунки были живы и изящны: пышные деревья, лошади во всяких положениях, массовые сцены с лошадьми. На полгода старше меня, он был для меня в рисовании недостигаем. Он умер девяти лет от скарлатины, и я упоминаю о нем из добросовестности хроникера — для уточнения художественной наследственности семьи Бергман в Валентине Александровиче.

7 Саша и Надя Немчиновы — дети В. С. Серовой от второго брака с доктором Василием Ивановичем Немчиновым. См. комм. 12.

8 Серова В. С. (урожд. Бергман) — русский композитор, музыкальный критик, общественный деятель. Ученица и жена композитора А. Н. Серова — мать В. А. Серова.

Первый рисунок не отвлеченный (во всяком случае, мне он помнится в качестве именно первого рисунка, в котором было стремление к сходству с определенным лицом) был на седьмом году. Я нарисовала Михаила Александровича Врубеля. Он часто бывал у нас в то время в Петербурге (1883, 1884). Но почему я решила делать пробу сходства именно на нем, для меня теперь довольно непонятно, однако все обстоятельства, сопутствующие тому, почему-то запомнились, и именно, что приступала к рискованной, то есть новой, неизвестной затее.

Я немного отойду тут от темы, как бы из длинного и узкого коридора биографии моей зайдем в веселую комнату: там, кстати, есть люди, знакомые всем русским.

В те годы, о которых сейчас речь, — восьмидесятые годы прошлого столетия — у мамы была, кроме «Детского сада», еще и «Элементарная школа» в Петербурге, на Кирочной улице, угол Знаменской.

Леля [9], Маша [10] и Надя [11], которые только что окончили гимназию, помогали ей — и в школе, и в семье. Между старшими были, так сказать, поделены младшие сестры и братья. О детях Валентины Семеновны, Саше и Наде [12], живших у нас, несла ежедневную заботу сестра моя Варя [13], на которую Валентина Семеновна в то время вообще обратила свое внимание, она старалась обуздать и направить по-деловому ее пылкий, но расплывчатый характер. Я «принадлежала» Ольге Федоровне (Леле) [14], и до сих пор, когда я стараюсь быть поаккуратнее, я приурочиваю свое стремление к ней не только по старой детской привычке, но и потому, что Ольга Федоровна была вообще эмблемой аккуратности. Помню, как карабкалась я к ней на колени, дотрагивалась до кончика ее носа и смеялась, что он «тонкий, как иголка».

Уставали за неделю... А в субботу, когда школьники расходились по домам, приходили полотеры, сдвигали парты, нагромождали их одну на другую, и делалось просторно в зале, чисто везде — все весело отдавались наступающему воскресному отдыху. У нас необыкновенно чувствовалась праздничность тех суббот. Маша и Надя играли на рояле в четыре руки Бетховена (симфонии, «Кориолан»), Глинку, «Фингалову пещеру» Мендельсона Когда приходила Валентина Семеновна, она исполняла новые музыкальные произведения.

Каждую субботу в течение двух зим Врубель и Владимир Дмитриевич Дервиз [15] приходили с Валентином Александровичем Серовым (все трое — ученики Академии художеств). Они очень весело болтали, играли, читали со старшими сестрами.

Дервиз пел романсы Чайковского, Даргомыжского, Шумана, Шуберта. Он был очень музыкальным человеком, из музыкальной семьи (в свое время его дядя, «Эндэ» [16] — артист Большого театра, был любимым тенором Петербурга).

9
Трубникова О. Ф. — с 1889 г. жена В. А Серова. Оставшись сиротой в 13 лет, воспитывалась в семье Симоновичей.

10
Симонович М. Я., в замужестве Львова, — сестра Симонович-Ефимовой. Вместе с мужем, доктором С. К. Львовым, жила с девяностых годов во Франции. Занималась скульптурой, была дружна с В. А. Серовым, который неоднократно писал ее портреты. Самый известный из них — «Девушка, освещенная солнцем» (1888, ГТГ).

11
Симонович Надежда Яковлевна — жена В. Д. Дервиза, сестра Н. Я. Симонович-Ефимовой, пианистка.

12
Немчинова Н. В., в замужестве Жилинская, — сестра В. А Серова от второго брака его матери, педагог, общественный деятель.

13
Симонович В. Я. — сестра Н. Я. Симонович-Ефимовой.

14
См. комм. 9.

15
Дервиз В. Д. — друг и соученик В. А. Серова по Академии художеств, акварелист. Женившись на сестре Симонович-Ефимовой — Надежде Яковлевне, поселился в Домотканове, Тверской губернии. Занимался сельским хозяйством, активно участвовал в земской деятельности (в 1900 г. был избран председателем Тверской земской управы). В 1904 году как «неблагонадежный» был выслан за пределы губернии и находился под надзором полиции. В 20-х годах работал в комиссии по охране памятников культуры и был первым директором Историко-художественного музея при б. Троице-Сергиевой лавре. Опубликовал «Воспоминания о В. А. Серове» («Искусство», 1934, № 6, с. 121—122).

16
Н. Я. Симонович-Ефимова ошибочно называет Дервиза Н. Г. артистом Большого театра С 1876 г. Н. Г. Дервиз — артист Мариинского театра в Петербурге.

Рисовали. Чаще всего кто-нибудь позировал, сидя на большом круглом столе в комнате трех девиц, под висячей лампой, а три художника и старшая сестра Маша (скульптор) рисовали. Эти рисунки хранились несколько десятилетий у мамы в той же папке, в том же ящике письменного стола, как были сразу положены. В папке были: аккуратное личико Ольги Федоровны (жившей в юности у мамы), сухо и строго закутанной в бархатную скатерть;


4. В. Серов. Портрет Нины Симонович. 1881



ассирийский профиль и фас в три четверти Валентины Семеновны; энергичный и не менее ассирийский нос с глазом сестры Вари, ея черные кудри, ея губы отдельно; нос «Адольфа» — начинающего поэта, бывавшего на наших субботах; прямыми, легкими чертами — мама; профили сестры Нади, похожие на классическую Furia dormentata [«Просыпающаяся Эриния»], — все темы в четырех толкованиях четырех этих различных художников. Врубель вслух восхищался, делился впечатлениями от модели, анализировал формы лица.

Об этих субботах есть упоминание Врубеля в его письмах сестре (1884).

«[...]Он [Серов] берется позировать каждый день по полтора часа; женскую фигуру беру с одной из его двоюродных сестер (праздничное знакомство и надолго). Страшно много интересного и впереди мерещится еще больше (теперь положительно не расположен рассказывать; длинно и не умею: как-нибудь в свободный часок, на мас-

леной; а то вот 12 ч. ночи — и первые полчаса, что я свободен в будни), суббота с 7 — 1, 2, 3 [часов] посвящается вкупе втроем посещению семейства тетушки Серова, где богатейший запас симпатичных лиц (одно из них работает с нами в мастерской), моделей и музыки (мать Серова, приезжающая раз в 2 недели из деревни) [...]» [17].

Никто из биографов Врубеля не написал о значении, которое имела в его жизни эта семья, на Кирочной улице в Петербурге. Им, может быть, и не могло прийти в голову, что Тамара в иллюстрациях его к «Демону» (изд. П. П. Кончаловского), конечно — Маша Симонович; Моцарт — Надя (изд. Пушкина — Брокгауза, 1909 г.) Кажется, нигде также не сказано, что и Серову для Тамары (спящей) позировала Ляля (Аделаида) Симонович. Демон над нею — вообще тип Симоновичей. Княжна Мери в амазонке, переезжающая верхом ручей с Печориным, — Надя Симонович [18].

Во время рисования читали вслух. Некоторые названия того, что читали, мне запомнились: только что впервые тогда вышедшие русские сказки, собранные Афанасьевым; «Ундину» в старом издании с гравюрами из библиотеки Александра Николаевича Серова, в красном сафьяновом переплете.

Михаил Александрович [Врубель] тоже приносил книги. Однажды он принес немецкое издание карикатур Буша, прогостившее у нас всю зиму, которое мы бесконечно, с упоением, рассматривали.

На елку три художника подарили мне томик сказок Андерсена (мне было семь лет). Я помню, как Врубель в тот вечер прекрасно прочел из него «Соловья» И тогда же они подарили маме альбом для фотографий, толстый, в мягком кожаном переплете, — он до сих пор у нас На последней странице альбома они вставили свою фотографию, снявшись втроем специально для этого случая С обратной стороны фотографии стоит штамп «Васильевский остров». Вероятно, идя из Академии, три приятеля зашли сняться.

Припоминая, я поняла также, что неподдельное, легкое, неиссякаемое веселье тех суббот питалось еще и тем, что образовывалось три пары: Надя и Владимир Дмитриевич Дервиз, Леля (Ольга Федоровна Трубникова) и Серов; Врубель и Маша. Две первые заключились браком, Врубель же поехал исполнять заказ в Киев [19] (1884), и с тех пор судьба его и судьба нашей семьи пойдет разными путями.

Итак, первый, который сделала, рисунок лица, где я искала сходства, был Врубель. Ему сказали, что он нарисован. Он пошел, мягкой своей походкой, в столовую, где я сидела за большим столом, созерцая свой рисунок — во всю страницу профиль, сделанный одной пустой и неудачной линией, и попросил показать. Я показала, считая, что похоже и хорошо, но он сказал: «Разве у меня усы растут из носу?» — «А как же!» — «Усы растут на губе, посмотри» — и встал в профиль. Я увидела, действительно, у него губу, поросшую светлым усом, однако осталась при своем, что усы — принадлежность носа и что у меня нарисовано хорошо.

17
Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.—М., «Искусство», 1963, с. 66. В. А. Серов и М. Я. Симонович позировали М. А. Врубелю для картин «Гамлет и Офелия» (б., акв., ГТГ; х., м., ГРМ, оба — 1884), на первой наибольшее портретное сходство с моделями.

18
В 1891 г. издательство Кушнерева выпустило в свет произведения М. Ю. Лермонтова с иллюстрациями русских художников (М. Ю. Лермонтов. Сочинения в 3-х томах. М., Изд. т-ва Кушнерев и К° и книжного магазина В. К. Прянишникова, 1891). По рекомендации известного издательского деятеля П. П. Кончаловского (отца художника П. П. Кончаловского), к иллюстрированию были приглашены художники И. Е. Репин, В. И. Суриков, братья В. М. и А. М. Васнецовы, В. А. Серов, М. А. Врубель и др. Приводим перечень «портретов» героинь произведений М. Ю. Лермонтова и А. С. Пушкина, моделями для которых, по мнению Симонович-Ефимовой, могли быть сестры Симонович.
«Тамара» — илл. М. А. Врубеля к поэме «Демон». Б., белила, 1890—1891, ГТГ.
«Тамара спящая... и Демон над нею» — илл. В. А. Серова к «Демону». К., акв., белила. 1891, ГТГ.
«Княжна Мери в амазонке» — илл. В. А. Серова к повести «Герой нашего времени» (Воспр. во 2-м томе). 1891.
Иллюстрации к трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» были выполнены М. А. Врубелем для показа на академическом вечере через волшебный фонарь («для туманных картин» — по выражению художника в письме к сестре. См. Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.—М., «Искусство», 1963).
«Моцарт» — илл. М. А. Врубеля к трагедии «Моцарт и Сальери». Б., ит. кар., 1884. Собрание В. Н. Римского-Корсакова. Ленинград (Пушкин А. С. Собрание сочинений, т. 3. СПб., Изд. Брокгауз-Ефрон, 1909).

19
В апреле 1884 г. М. А. Врубель принял приглашение А. В. Прахова реставрировать фрески и

расписывать стены Кирилловской церкви в Киеве.
В автобиографических записках М. Я. Львовой есть страницы, посвященные М. А. Врубелю. В них есть такие фразы: «...Врубель взял работу в Кирилловом монастыре в Киеве и уехал туда полон энергии и надежды, чтобы, наконец, испробовать свои силы на большой работе. Говорят, там, в его «Тайной вечере», можно узнать многих членов нашей семьи. Мы все часто ему писали, чтобы поддержать его в одиночестве; он нам отвечал очень милыми письмами, которые, к сожалению, не сохранились, он описывал свою жизнь, свои настроения и будущие работы. Случилось так, что впоследствии все мы были разъединены и только Серов оставался его верным другом, посещающим его во время его болезни» (Архив мемориальной мастерской художников Ефимовых.)

У меня всегда, очевидно, как есть — так и были грандиозные замыслы, и то, что каждый отдельно не увенчивается, как предполагаешь, — конечно, не может изменить свойства мыслить.

Еще тогда же, шести-семи лет, слыша разговоры среди художников о картинах и часто повторявшиеся сочетания слов: «На полотне», «Чудное полотно Рафаэля», «Картина на полотне», я стала мечтать достать «полотна». Тогда, воображала я, я сделаю чудную картину. — Мне хотелось сделать все: чтобы была река, и деревья, и дома, и человек плыл в лодке, и железная дорога (весь мир).

Стала приставать, чтобы дали полотна. Какого? Я не знала.

Просто полотна. Зачем тебе? — Мне нужно. — Дали обрезки от шьющегося белья! Лоскутки длинные, узенькие. Но раз дали такие — значит, такое и бывает это полотно, и вообще неважно, какое, сколько. Важно, что вот, полотно. Вырезала я четырехугольничек и чернилами (пером) стала рисовать лодку, в ней огромное лицо человека — все оказалось так уродливо и по форме и к тому же расплывалось, что разочарование горчайшее, безвыходное обуяло. Пришлось убежать в сад, рассматривать в одиночестве свое произведение. Показалось — то были совсем иные люди, у которых «на полотне чудные картины»; у меня, вон, уроды, черные, расплывающиеся... Никогда, казалось, не узнаю, как они делают, и не сумею сделать лучшего.

В нашей, считавшейся счастливой в детях, семье я единственная среди сестер была довольно нескладна, характером неопределенна и на меня не надеялись. Но с течением времени шаги мои в жизни стали легче. Стали возможны и кое-какие достижения. Кажется, вот так это было: все давалось трудно; появилась черта не бояться грядущих трудностей; лезть на ура, с надеждой, а потом с какой-то «авосевой» уверенностью на возможность благополучного окончания, довольно-таки, надо сказать, чудесного. Я лезла с азартом в рискованные положения, не обладая при этом ловкостью житейской ни малейшей. Как-то «лезлось». Вера в свое Провидение, которое, если не ловка я, то оно-то тем более должно ловко явиться вовремя.

Между тем у меня много противоречивых желаний. Хочется, когда вижу в цирке наездницу — быть наездницей. Хочется, когда я в деревне — вести хозяйство хорошо. Вижу в заповедном лесу воров — преследую их до самого огорода, где они спрятали в конопле краденое дерево. Слышу хорошего скрипача — начинаю учиться на скрипке — годами. На рояли. Вижу театр петрушек — начинаю «ходить с петрушками» — на года. Ни лесные воры, ни лошади не разможжили почему-то мне головы, петрушечье ремесло тоже ко мне милостиво. Строже всего живопись — я очень неровна как художник.

Но возвращусь к субботним вечерам на Кирочной улице.

Когда уставали рисовать, начиналась шумная беготня в большом зале, где нагромождены были парты у задней стены.

Серов, изображая шимпанзе, скакал по партам с необыкновенной легкостью. Взобравшись под самый потолок, он почесывался по-обезьяньи, всей согнутой рукой не разгибая, быстро-быстро, потом — ногой чуть не за ухом... Прыгал на нас сверху и пугал.

Врубель, надев мой вязанный из красного гаруса берет и белый фартучек, представлял Красную Шапочку. То, приняв вид певца, пел «Санта Лючия» по-итальянски Потом — ту же «Лючию» в исполнении фальшивящей и западающей шарманки, вертел воображаемую ручку. В то время в Петербурге все шарманщики исполняли по дворам эту итальянскую песенку.

Серов, прикрепив большую, из бумаги, бороду, начинал выкрикивать с парт прибаутки балаганного деда на Марсовом Поле, на масленице.

Михаил Александрович затевал игры.

Он с видом фокусника вынимал из цилиндра бумажки с написанными нами вопросами, на которые давал ответ раньше, чем прочтет вопрос записки, уже из цилиндра извлеченной и в свернутом виде белевшей в его пальцах. Он вел этот, довольно трудный, номер так ловко, что никто из нас тогда не угадывал трюка.

Откуда, теперь я думаю, у нас мог быть цилиндр? Вероятно, врубелевский.

Разыгрывались шарады, в которых все принимали участие, и квартира, как водится, переворачивалась вверх дном.

Потом чай с неизменным ситным и, ради праздника, с колбасой.

Почему так скудно?

В хорошей, просторной для школы нашей квартире жили мы очень бедно.

В 8 лет в моих альбомах начинают появляться жанровые сцены из жизни, городской, деревенской. (Мы с 1884 года жили в деревне, зиму и лето, пять лет подряд.) В альбоме избы, ворота с гвоздиком на каждой доске; улица (без перспективы), едущие. Это в Едимонове (на Волге). Мы жили в избушке на деревенской улице; мама сбежала туда от Петербурга после смерти жившего у нее Саши Немчинова. Улица, залитая весной водой.

С девяти лет — бесчисленные собаки. «Царь Катай», «Царица Белка» (непременно сюжеты подписаны) и десять щенков (вероятно, принцев, потому что с коронами) и собак разных других профессий позади Все портреты определенных собак. Собаки в коронах, в мантиях, потом просто собаки и опять в триумфальных шествиях — какие-то собачьи апофеозы.

Я жила под обаянием этих дворняжек. К тому же общение с ними не требует слов, мыслей, неподвластных, корявых в детстве. У нас (с собаками) был свой клуб (как я мысленно называла) — на соломе на конном дворе. После обеда мы туда сходились (я единственный человек среди компании), играли в прятки, копали себе гнезда в промерзшем сене, просто глядели друг на друга и восхищались (по крайней мере я) роскошными черными глазами Белки, водянистой белой шерстью ее щенков, сгибом их лапок, длинной шерстью между пальцами. Это уже

в Домотканове [20], Тверского уезда, среди снежных полей, метелей, лесов и сугробов. Мама была учительницей в соседней сельской школе.

Странное название — Домотканово — родилось от того, что здесь раньше, еще при крепостном праве, сеяли лен, пряли домашнюю пряжу и ткали полотно. Угол одного из сараев и был завален старыми челноками, мотушками суровых ниток, пропахших мышами.

Когда В. Д. Дервиз покупал это имение после свадьбы, то он попросил Серова съездить с ним посмотреть еще раз, и вот молодая компания — Серов с Ольгой Федоровной, Дервиз с Надей — едут смотреть имение, холмисто-темно-кудрявые дали которого Серов сразу оценил.

Домотканово... Как много в этом слове [21]..!

В течение тридцати с лишним лет оно служило приютом для тех в нашей большой семье, кто подрастал, и для всех тех, кто нуждался в отдыхе, в месте для работы, в пристанище летом. Зимой хозяин Домотканова гостеприимно, отчасти беспечно давал приют, не говоря уже о родственниках — друзьям, знакомым, знакомым знакомых. Кто приезжал в Домотканово сыграть повеселее свою свадьбу, кто — подышать хорошим воздухом, кто — «культурным воздухом», кто — скрыться на некоторое время от полиции...

Домотканово — школа жизни, прививавшая — к лучшему ли, к худшему — широкое отношение к крупным событиям жизни (пример хозяина, рыцарские качества которого составляли основу его часто нерасчетливых поступков)...

В Домотканове, таком с виду бесшабашном, вместе с ароматным воздухом полей проникали в самую душу, в той или иной мере засеваясь на всю жизнь, идеалы гуманности и чести.

Двухэтажный, совершенно ящикообразный дом. Нижний этаж — каменный, белый, верхний — серенький, дощатый. Абсолютно без украшений.

Две гигантские, разросшиеся вширь и вверх липы перед южным фасадом делали простецкую, собственно, отсутствующую архитектуру дома приемлемой, даже уютной.

Окружение огромного дома было нарядно. Прохладный парк приводил к ряду прелестных проточных прудов, заканчивающих свою цепь в еловом лесу. Девять разнообразных прудов подряд. Простой дом превращался в благородно-пышный.

А у меня пошли в альбомах лошади. Лошади, пробирающиеся с дровнями по целому снегу (утонувшие по колено, а хвост обязательно стелется по верху снега), лошади, везущие бревна по дороге (одну зиму целые дни я проводила в лесу — там пилили елки и вывозили их), вереницы лошадей с розвальнями, с санями (в профиль). Потом с телегами анфас и сзади. (Может быть, под влиянием одного наброска масляными красками Серова в Едимонове.) Лошади анфас давались с особым трудом. Каждый день я что-нибудь замечала и прибавляла к реестру сведений. «Ремень уздечки приходится у самого глаза». «Спереди глядя, глаза едва видны и выпуклы». «Ресницы видны». «Под носом тогда сразу грудь — шеи не вид-

20 Домотканово — усадьба в б. Тверской губернии (ныне Калининская область) в 16 км от Твери (ныне — Калинин), приобретенная в 1886 г. В. Д. Дервизом, была культурным центром округи, привлекавшим художников, учителей, врачей, прогрессивно настроенных общественных деятелей.

21 В Домотканове подолгу жил и работал В. А. Серов (здесь им создано более 30 живописных полотен), бывали неоднократно И. Я. Билибин, И. С. Ефимов, Б. А. Фаворский, бывали И. И. Левитан и другие художники, жила и ставила для крестьян оперы В. С. Серова. Долгое время преподавала в сельской школе, построенной В. Д. Дервизом, рядом с Домоткановом, А. С. Симонович; бывал педагог Н. В. Чехов (впоследствии академик Академии педагогических наук СССР) и др. Культурным очагом осталось Домотканово (ныне деревня Красная Новь) и сейчас. В 1965 г. в доме этой усадьбы, принадлежащей колхозу им. XXII съезда КПСС, по инициативе сельской интеллигенции, была организована мемориальная комната-музей В. А. Серова, а в 1976 г. открылся музей В. А. Серова — филиал областной Калининской художественной галереи, в котором экспонируются репродукции и подлинные произведения В. А. Серова, фотографии, литература о нем, проводятся выставки художников круга Серова и современных калининских художников. В 1977 г., в столетний юбилей Симонович-Ефимовой, в этом музее была открыта выставка ее произведений.

но, и ноги не совсем прямы». «Поднятая передняя нога худее стоящей». «У буланой кобылы косточка на спине раздвоена». Сейчас же все лошади в альбомах пошли с раздвоенным крупом.

Я делала себе игрушки из корешков елок, которые всегда бывают замысловатой формы и которых почему-то многое множество валялось тогда в лесу. Игрушек в то время у нас не было — считали, что я вышла из возраста, когда дарят детям игрушки. Однако, я до 14-ти лет играла с игрушками, но не с куклами. Сочиняла лошадь из полена с движущимися сочленениями, а потом лошадей, сшивая их из двух тряпочных профилей и чем-нибудь набивая. Лошади были и из синего ситца, и клетчатые, черные с белым — цвет не играл роли, но помню, как я была счастлива, когда осенило (на чердаке, где сохла телячья шкура) — сделать гриву из кусочка меха.

Да, сочинила, потому что тогда еще не было мягких собачек и обезьян, — очевидно, мысль носилась уже в воздухе, потому что никто ведь не мог мне их посоветовать — я росла без нянек, без бонн или гувернанток (в усадьбе и без подруг). Росла так: неорганизованно носилась по двору и конюшням. Училась с мамой немного — когда она приходила, усталая, из школы домой и занималась со мной, уже дремля, на кровати.

Лошадки — из корешков и сучков елок, из корешков же человечки. На стене висела дудка из коровьего рога со смешными пищиками, изготовляемыми пастушонком.

Игрушки помещались на подоконнике, глубоком, как в средневековой крепости, в светлой домоткановской угловой комнате внизу.

Раз я сидела в яслях, из которых Карий, огромная лошадища, ел овес. Он доел, а я сидела и любовалась ушами; загадочными глазами (то черными, то синеватыми, то бездонными), наслаждаясь запахом его кожи, рта. Шли мимо Владимир Дмитриевич (хозяин этих лошадей, собак и имения) и Валентин Александрович, и со смехом один сказал другому: «Смотри, смотри! Сидит и млеет». Было принято у мужчин (не у Симоновичей) все, что, быть может, даже и сильно уважали — высмеивать. Это дух того времени.

Мать и отец уважали «детство», может быть, превыше всего на свете. Но в семье мужа моей сестры — Дервиза, в которой я провела отрочество после смерти, ранней, отца, — отрочество не уважалось. Вышучивалось, уничтожалось.

Рисовала по собственному побуждению и то, о чем читала в деревенском одиночестве, думала — в зарослях островов, дебрях парка, на солнечных берегах домоткановских прудов. Берег, укрытый многолетним слоем листьев древних, постоянно просторно высящихся берез — изображен как раз Серовым (пейзаж в Третьяковской галерее), но совершенно как-то внутренне непохоже. Об этом помню даже толки еще и в Домотканове. Тот берег дышал белым светом древности, «похищал из жизни», — священная роща.

Вот в моем детском альбоме «Тезей» — с длинной черной бородой голый мужчина, во всю большую страницу рисовальной тетрадки. Он закрашен розовой краской

и с синей опояской, потому что не знала в точности, как соединить живот с ногами — очень «не классический рисунок» — гадок невообразимо. (Я помню, я и тогда удивилась, отчего так чересчур уж вышло безобразно: ведь я хотела сделать лучше, чем в «Элладе» (Гнедича); там изображения, мол только статуй, а я делала ведь настоящего, живого Тезея!) и тут же в альбоме очень живописные лошади с санками в лесу, снежные поляны и лошади.

Заботы Серова о моем рисовании начались очень давно, с десяти-двенадцатилетнего возраста.

Приезжая из Москвы, Серов всегда привозил мне альбом как стимул для рисования.

Один был в переплете из соломенного плетения, один в парусине, с тесемками, «как у настоящего художника».

Альбомы те, самых разнообразных величин, существуют у меня и сейчас, наполненные детскими рисунками — хроникой жизни.

Есть в них несколько серовских прикосновений карандаша...

Он нарисовал в одном из них во время исполнения Дервизом романса Шумана «Лорелея» — эту волшебницу. Она скачет на лошади по лесу сильно в гору, видима совсем сверху, кругом много листвы. Очень своеобразная романтическая композиция и очень правдивая житейски.

Раз, по совету, кажется, Валентина Александровича, я нарисовала акварелью старую Калачевскую школу * — романтического вида совсем простое деревянное строеньице среди старых берез, шумящих, в один ряд вдоль ее четырех серых стенок — бывший помещичий домишко.

Серов только что подарил мне хорошенький заграничный, овального разреза, ящичек с английской акварелью. В нижнюю половину ящичка-столбика наливалась вода, чтобы носить с собою, завинчиваясь, несколько визжа, аккуратной крышечкой, и весь ящичек запирался жестяным лакированным стаканчиком. Это было очень интересно.

Вскарабкавшись с этим ящиком (с водой в нем) снаружи по бревнам наполненного сеном сеновала в Калачеве и втиснувшись в сенную стену у открытого чердачного полуциркульного его окна — оттуда был виден домишко, «старая школа», будущая мастерская Серова, — я рисовала ее долго, первый раз в жизни отрешившись ото всего на свете, очарованная плетями плакучих берез, перечеркивающих черные блестящие стекла окошек, запахом сена и новыми красками.

Помучивало, что не выходит, но все-таки в конце концов я была довольна: свела-таки концы с концами — вышли и дом, и березы, а главное, была в ящике одна прекраснейшая зеленая краска (vert Veronèse) [зеленая Веронез (франц.)], и я делала березы ею.

Однако, когда увидел этот пейзаж Серов, ему здорово пришлось разбранить двоюродную сестрицу. Почти

* Сельская школа, где много лет подряд учительницей была моя мать. Крылечко этой школы увековечено Серовым в Третьяковской галерее с портретом его жены («Лето») (прим. *С.-Е.*).

в отчаянии он закричал: «Разве березы такого цвета? Почему ты не смешивала краску? Ну, почему?» Тут только я спохватилась — а правда, почему? И ляпнула, что было в душе: «Я совсем забыла». — «Что забыла?» — «Я забыла, что краски можно смешивать». — Он с отвращением отбросил мой альбом и не стал дольше разговаривать с такой дурищей. Вероятно, ему хотелось учить меня так, как Репин в свое время учил его [22], но, натыкаясь на слабый материал, он недоумевал и возмущался.

22
До поступления в Академию художеств в 1880 г. В. А. Серов учился у И. Е. Репина (см.: Серова В. С. Как рос мой сын. Л., «Художник РСФСР», 1968, с. 74—78, 95—100; Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865—1911. М., «Искусство», 1965, с. 22—25, 34—46)

Я, конечно, действительно «совсем забыла», но, может быть, это не была та простая забывчивость, которая была у меня в то время детства, лет до 10-ти до 14-ти, когда я могла позабыть решительно всякое: посылали, например, за продуктами спешно для обеда (за сотню саженей от дома), а я приносила их через три-четыре часа, «совершенно забыв» о поручении — проиграла с собаками; и главное — каждый день также, несмотря на внутреннюю серьезность и желание быть добросовестной. «Ах, я совсем забыла», или короче — «Ах, да!» ежеминутно от меня было слышно. Должно быть, я истратила тогда всю бестолковость, какая мне была отпущена на всю жизнь, потому что теперь я нисколько не беспечна. А краску я не смешивала, вероятно, еще и потому, что хотелось изобразить сказочность сюжета (я только что прочла «1001 ночь»).

Среди поля, находящегося возле домоткановского сада, стоял гигантский дуб, с дуплом внизу, в котором можно было спрятаться стоя. Дуб был изогнут в виде браунинга и был внизу обожжен пастушатами. Трагического вида высокий дуб. Одна ветка его была живая, в листиках. Серов принимался писать его несколько раз — черный, резкий на фоне белого блестящего неба. Однажды, когда Серов писал дуб, я пробегала, случайно, в конце поля; Валентин Александрович крикнул мне, чтобы я принесла ему из его комнаты тюбик белил и где лежит тюбик.

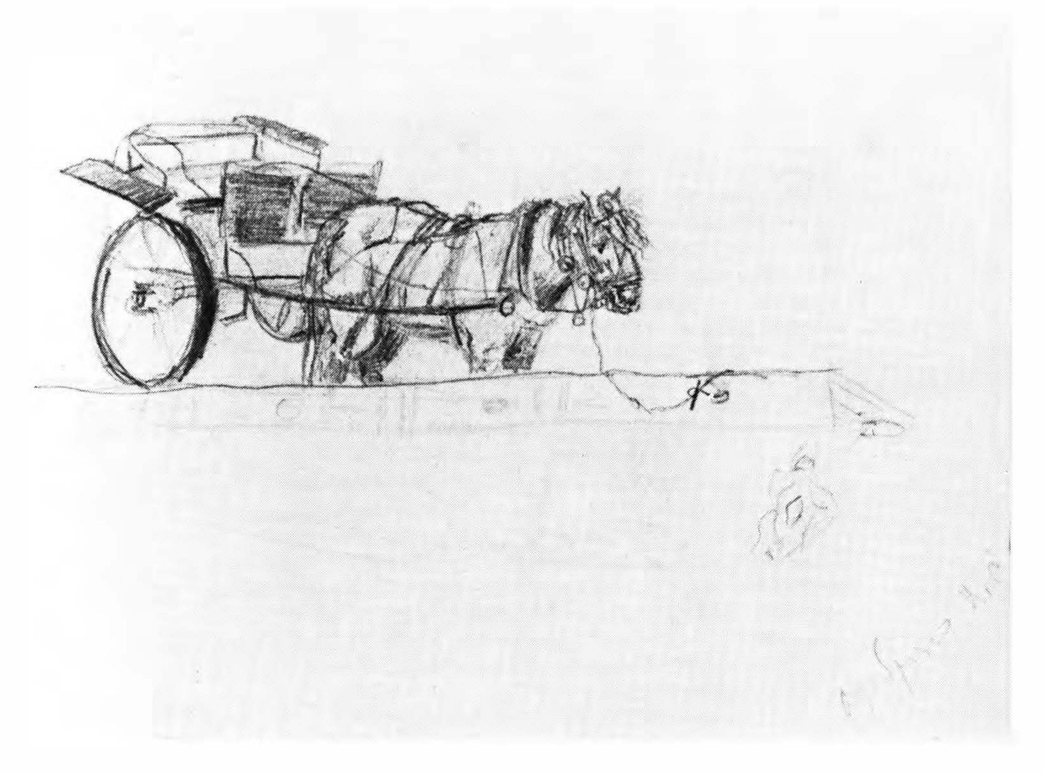
Я помчалась, подхлестывая себя прутом, потому что, мол, на лошади. Все выполнила, чему Серов весьма обрадовался. Кроме радости, впрочем, он высказал мне и свое удивление. Он ждал, что я все перепутаю — принесу вместо белил другую краску, потому что у меня была репутация «ветрогона».

Поступив в гимназию Стоюниной в Петербурге — где я училась очень плохо первые четыре года, — пришлось, идя по улицам, изучать, каким образом в извозчичьих дрожках кузов держится на колесах. При чем крыло? Что за рессоры? — и рисовать в альбоме. Увидишь чухонку, весной приделавшую под полозьями колеса (видно, что за городом едет на санях, а по Питеру на колесах), — есть в альбоме. Стоит у нас во дворе наемная карета с мрачными вороными конягами — есть. Серов после хвалил этот рисунок, сказал: «Вот если бы ты всегда так рисовала» (1887—1888).

Все эти колеса, кузовы, рессоры, при всей их убогости формальной, даже какой-то старческой сухости, были полны любви к ним, крови! Когда я была во втором классе гимназии, из неуютной комнаты, где жила я в то время в чужой, неприятной мне семье, был виден, по дру-

гую сторону переулка, двор казармы, где помещались артиллерийские солдаты. Мне их было сильно жалко, я сочувствовала их оторванности от родного дома. И вот, однажды, желая деятельно доставить солдатам этим развлечение, я сделала двух чертиков из воска, облепила золотыми звездочками, облатками, разными блестками. Удался второй чертик покрупнее — у него были через плечо голубая лента и хвост кольцами. Я прилепила обоих на

5. Н. Симонович. Лошадка. 1891



тротуарную тумбу перед воротами казармы со страхом и убежала в миг. Из окна нашей комнаты я увидела, как один солдатик, вышедший в переулок, заметил эти игрушки, отделил от тумбы и с удивлением стал рассматривать. Я была очень довольна, заметив удовольствие на его улыбающемся лице. Потом он понес мои произведения в казарму, и дальше мне неизвестна судьба этих, самых, пожалуй, невинных в мире, чертиков. К главному дьяволу, с орденами, была прикреплена еще записка, которой я была довольна, считая двустишием:

Эти ордена
Мне за злые дела.

Теперь мне кажется — солдаты могли обидеться на намек на ордена, но тогда я об этом не подумала и вкладывала в эти две строчки сильную мировую мораль.

Я стала рисовать с натуры — иногда меня влекло или просто Валентин Александрович усаживал.

Приедет в Домотканово, спросит, почти тотчас: «Рисуешь? Неси альбом». На одном рисунке подписано им — «Одобряю. В. С.» (лошадь там, запряженная в кабриолет, перед яслями, с натуры, видимая сверху, со второго этажа домоткановского дома).

Пошлет рисовать сарай во дворе; баню (среди сада), которую он и сам написал; кирпичную молочную из окна передней. Потом придет посмотреть — ужаснется неверности.

Поправит.

Я смотрю на маленькую широкую серовскую кисть руки с короткими, точно обрубленными пальцами

Кожа тонкая, красная и всегда, всегда чисто, чисто вымытая.

Карандаш так легко бегает по бумаге, как будто он одно целое с рукой. Большой палец даже выгнулся несколько наружу — должно быть, впился в карандаш. Очень выпуклая мышца над большим пальцем

Удивительно точны все движения рук у Серова. Вижу, как хорошо и красиво у него вдруг устраивается из-за верности лишь перспективных сокращений, но не понимаю абсолютно, как он это может? Ничего такого я не осознаю ясно. Линии горизонтальных углов казались тупизны неуловимой, делаешь их то тупее, то острее, — казалось, нет решения не произвольного. А вот, значит, есть же... Мне тогда не видно было этого (а мне уже лет четырнадцать-пятнадцать). Я развивалась вообще медленно. Читать только выучилась рано, сама, четырех лет.

Валентина Семеновна Серова, тетка моя, раз мне сказала: «Слушай, Нина, что же о тебе в конце концов думать? что ни погляди в твоем альбоме — из рук вон плохо. А иногда ты возьмешь и сделаешь что-нибудь очень хорошее». Ее беспокоила моя неровность (действительно, неровность удручающая). Валентина привыкла думать определенными тонами, будучи сама очень определенной, с талантом огромным, и как пианистка, и как композитор, и как общественная деятельница.

Тогда я пошла нарисовать сарайчик с дубом, потом показала ей, и он ей понравился. Сказать теперь по правде, он удался потому, что размеры я брала на карандаш (вытянув руку и сощуря глаз) и переносила полученное на рисунок буквально — таким образом, пропорции были верны. Но тогда мне совестно было в этом признаться и ей, и Серову. Рисунок этот, несмотря на махинацию производства (случайность масштаба, то есть случайность картинной плоскости в зависимости от длины руки) — не был, однако, сух — напротив, мил и легок. Он всем нравился и составил мне в семье «имя», но я не полюбила его, очевидно, за жульничество (внешнее) его происхождения. (Качества «любимейший» и «удачнейший» вообще не совпадают.)

Еще раньше этого сарайчика один крошечный рисуночек (1889) — лошадка с возом сена, а мужик вилами навивает — Валентин Александрович попросил вырезать из большой страницы тетради — отнести показать Репину.

Это произвело впечатление события, оставившего надолго след неимоверного счастья. После смерти Серова этот рисуночек, величиной сантиметров 10 на 10, нашелся в его бумагах и вернулся к нам.

Какое внимание к тому, в чем он видел искру искусства! И какое уважение к нарисованному, независимо, принадлежит ли оно ребенку или знаменитости.

Этот рисуночек был сделан, когда я жила в Петербурге, в семье Любови Егоровны Воронцовой, деспотичной умной дамы, у которой я мучилась два года. Помню: поставишь себе какой-нибудь натюрморт рисовать — увлечешься, — пробежит мимо Лена Воронцова (ее дочь), моя так называемая «подруга» — трах — разметает нарочно по комнате предметы, которые я рисовала... Мне ясно — ни один человек в мире не имеет права делать этого, но невозможно внушить этого избалованной девице, и мы дрались с ней в бешенстве.

В старших классах гимназии я увлеклась уроками научными (математикой и физикой) и стала рисовать меньше. Родные боялись — заброшу рисовать совсем и посоветовали посещать вечерние уроки К. В. Лемоха[23]. Лемох рисовал с частной группой богатых барышень в гимназии Стоюниной, но меня взял даром. Марии Николаевне Стоюниной удалось взять меня в свою гимназию стипендиаткой, потому что, когда отец умер, мама осталась с восемью детьми без средств.

[23] Лемох К. В. — один из учредителей Товарищества передвижных художественных выставок, хранитель художественного отдела Русского музея

Помню, уже на скучных, бестолковых уроках Лемоха, засыпавшего старичка, меня интересовало, как интересует и теперь, передать преимущественно внутренний характер человека, которого рисую, его дух. Вот эта в розовом ситцевом платье горничная, с молодыми розовыми щеками — от нее пышет светом и молодостью, и мучительно добиваешься, не имея еще никакого опыта построения лица, никаких знаний, выразить итальянским карандашом розовый тугой цвет щек позировавшей гимназической прислуги Груши. Молодой дворник — какой красавец, молодые глаза под лампой льют снопы света.

Лемох был ко мне внимателен.

В домашнем альбоме того времени: барышня — одно лицо, — а видно, что играет на рояли. Контуры светятся, хотя только свинцовый карандаш.

Я полюбила акварель. В. Д. Дервиз давал мне указания. От этого гимназического времени у меня сохранилось несколько примитивных пейзажей, интерьеров, мрачноватых портретов лошадей и людей. Надя Немчинова в красной тальме — акварель, разорванная мною тогда в отчаянии.

Однажды Серов дал мне целую кучу своих не до конца выжатых тюбиков масляных красок.

Он дал их со сконфуженным лицом и как-то робко.

Он, видимо, стеснялся, что дает старое, и сказал: «Извини, я даю те, которые меня тяготят, но, может быть, вам с Надей-Маленькой они пригодятся? По правде тебе сказать, я очень рад от них избавиться. А выбросить — не могу решиться».

Мне хочется сказать по этому поводу — что это не скаредность и не мелочность.

Скорее — чувство экономии материальных средств.

Оно присуще некоторым людям, которые пожалеют выбросить пустяк, но не задумываются отдать что угодно тому, кто в этом нуждается. В нашей семье это свойство было присуще не одному Валентину Александровичу.

Горка полувыжатых, скрюченных, часто продранных, замотанных тряпочкой тюбиков, отваленных мне Серовым, — остатков прекрасных английских красок, пахнущих европейскими музеями, — подтолкнула меня перейти от акварели к масляной живописи. Мне было лет пятнадцать.

Мы начали этими красками писать с его маленькой сестрой Надей Немчиновой с одной палитры. До сих пор вспомнаю, как в душе злилась на нее, что она не жалеет красок и тратит их расточительнее, чем я. Серова очень насмешило, когда он заметил однажды, что я всегда, оказывается, держала палитру изнанкой кверху, что весьма неудобно...

Первый опыт масляными красками был портрет этой самой Нади.

Я люблю теперь эту безделицу — сохранившийся слабый голос молодости.

Серов как-то раз за послеобеденным чаем в Домотканове попросил показать ему этот опыт. Он удивленно сказал: «А хорошо!» Но тотчас прибавил: «Только брови нельзя писать так просто черным». И еще прибавил: «Удивительно, как в первых вещах, самых первых, отсутствует вульгарность!»

Второй пробой был пейзаж с натуры, который писал в то время Валентин Александрович, — поле, угол, сада и угол домоткановского дома — издали.

Летний день, к вечеру. Косые лучи солнца делают ярким гусятник [траву] в огромном, с добрую десятину, домоткановском дворе.

Валентин Александрович мне говорит: «Тащи-ка лошадь — порисуем».

Я рада лишний раз, уже по делу, сбегать в конюшню или в поле за лошадью и прискакать назад. Выбираю белоснежную кобылу. Она складная, с изящной головой. Почему-то она имела название «Кривая кобыла». А ничего кривого в ней не было.

Ставим и рисуем. Солнце и небо наносят на рельеф белой лошади нежнейшие голубые тени, на животе акцентируют кудреватую жилу. Это настоящее блаженство для глаз, и я удивляюсь, почему не весь день, не каждый день я рисую лошадь.

После окончания VIII класса гимназии (1896) мне пришлось взять место учительницы по всем предметам в младших классах одного пансиона в Тифлисе [24].

До трех часов учила там в школе маленьких кавказских детей, а после, поев почти на ходу, бежала рисовать в частную мастерскую художника Оскара Ивановича Шмерлинга.

Детям в школе я много рисовала на доске цветными мелками, потому что они ни слова не понимали по-русски в русских букварях.

24
Симонович-Ефимова поехала учительствовать в Тифлис потому, что в этом городе были педагоги, еще помнившие ее родителей, занимавшихся педагогической деятельностью в Тифлисе в семидесятых годах XIX в.

У Оскара Ивановича рисовала по вечерам углем кавказских натурщиков, а в воскресенье писала уже с утра. Остальные ученики писали каждый день.

Шмерлинг был очень толковым учителем, старой мюнхенской школы, «баталист». Учил подмалевывать и лессировать, то есть обходиться без белил для подготовки этюда; писать сперва только прозрачными красками, пользуясь белым цветом холста (протирая), затем тени прокладывать охрами и уже к концу писать света с белилами. Я так и стремилась делать, находя, что целесообразно, и у меня, кроме того, была и привычка к акварели, с которой этот способ имеет много общего. Но в то время как другие писали натурщика месяц, мне приходилось кончать в три воскресенья, а иногда и в одно, если натурщик вдруг пропустит. Поэтому вместо спокойной подмалевки я сразу встала на рельсы писания быстро, то есть не только не подготовляя, но и не раздумывая, сломя голову мчаться, на лету брать основное. Впиваться, в первые миги, всем существом, зондировать вглубь — и на этом стоять, это выставлять все время в первую голову.

Как встала на эти рельсы, так и по сию пору по ним и качу, хотя были периоды, что мучительно желала с них съехать.

Шмерлинг ругал меня «декаденткой», «импрессионисткой» (новые в то время слова), однако ругал — ценя. Помню, как про какой-то кусочек живописи на синей старой одежде какого-то «Муши» он сказал, к моему огромному удовольствию и удивлению: «Любой художник не отказался бы от такого живописного куска на своей картине».

Он сам писал изящно (действительно изящно-хорошо) виды гор Кавказа, на горных тропинках осликов и лошадей (в стиле Мейссонье), черкесов — все живописно и честно. Но, правда, однообразно. Бедняга скучал в провинции.

Накопив в Тифлисе за два года (1896—1898) денег большой работой и суровой жизнью, я вдруг поехала учиться в Париж.

Тут я стала рисовать с 8 утра до полдня в частной свободной мастерской Делеклюза (помню, как неимоверно трудна была обнаженная модель сразу), а после обеда шла в Лувр. Вечером рисовала в той же мастерской или у Коларосси портрет, или писала в Жарден де Плант [25] тигров и львов, или писала дома эскизы на заданные темы. Вечером позднее хаживала в библиотеку св. Женевьевы читать Вазари. По воскресеньям шла на лекцию анатомии. Слушала лекции по перспективе одного шведа.

[25] Жарден де Плант — Ботанический сад и Зоопарк, находившийся в одном из уголков Булонского леса в Париже.

Писать в мастерской обнаженную модель сразу не стала, а лишь когда одолела в какой-то мере рисунок.

Я была усердна неимоверно, а Париж — удивительно приспособленный для работы город. Для работы живой.

Под стать усердию — физически неимоверно здорова. Своего здоровья я почти стыдилась — потому что оно не соответствовало тогдашнему бледнолицему идеалу ни художников, ни «барышень». Мерзнуть, мокнуть, не отдыхать, не есть — все сходило с рук неизменно. Я жила

в крошечной мансарде (чердачное помещение без потолка — прямо под железной крышей дома). Зимой там мерзнут, летом задыхаются. В Лувр шла ежедневно — это, хочешь не хочешь, входило в суровую программу жизни.

Каждый день в Лувре, но существовало там для меня всегда различное, и это одно я лишь и видела. Прежде всего (если не считать Бугро и Греза, которым я уделила-таки, как полагается провинциалу, восхищение тотчас по приезде) Фрагонар полонил мою растрепанную российскую душу. Потом Поль Поттер, светло влюбленный в жизнь вещей, небес, птиц, былинок; и из этой любви созидающий светозарные гармонии. Я скопировала его кабачок, с парой распряженных лошадей перед дверью, парнем, несущим ведро воды, курицами перед яслями, в поле рыскающей парой собак, стаей птичек в светящемся золотистом небе. Потом наступила мне пора влюбиться в соломенные волосы и стальные гармонии одежд веласкезовых Инфант. Потом захватил без остатка Пуссен с его строгими композициями и суровой красотой. Наконец, — вероятно, в связи с постоянным напиранием парижских профессоров на «валеры» — Леонардо да Винчи овладел моим воображением — небольшая высоконькая картина неоконченного характера «Иоанн Креститель», которого я ошибочно называла «Эхо». Потом — совсем маленькая картинка Рембрандта, изображающая тушу мяса, каждая жилка брыжжейки которой напитана светлостью. Потом Шарден и Ватто изумляли и умиляли до самозабвенья. Реальностью, доведенной до обобщенной сути вещей, отвлеченной.

Конечно, я жила по череду всеми классиками, и французскими, и итальянскими, которые есть в Лувре (Энгр, Коро, Рибейра); этих же поминаю тут оттого, что помню самый факт бежаний к ним, точно на свидание[...] Еще спина Венеры Милосской заставляла позабыть одно время все остальное в Лувре. Я рисовала углем ее и «Венеру на корточках». До архаики я тогда не доросла. Мантенья затмил для меня весь Лувр также позднее, в третий приезд в Париж. Как и Веронезе оценила только позже, в Лондонском музее.

Это были настоящие воспитатели, которые в силу своего недоступного величия не навязывают, не давят — просто блистают. Они выковывают сердце быстро, потому что вливают и силу для работы.

Другого сорта наставники были на выставках современных художников. Я поклонялась тогда тонкому, аристократичному Тулуз-Лотреку. Лошади, кулисы, закулисы; внешний блеск техники, основанный на крутой, строгой — по-французски строгой закваске; веселое легкомыслие на основании серьезного соответствовало как нельзя более моему возрасту, характеру и вкусу.

Я рисовала, писала лошадей в конюшнях манежа. Этюд в величину головы караковой лошади с розовым носом (куплен впоследствии графом Симоничем в Твери) *

* Этот этюд, первая, кажется, купленная у меня вещь. «Портрет лошади» написан с лошади, привезенной из Америки, бывшей дикой, из прерий. В ней и чувствовалось это — в сухой шее, диких ушах и огненном взгляде. Нежный розовый бархат ноздрей мягко светился в золотой пыльце сумеречной конюшни. Мне кажется, общий благородный колорит этого картона передал запах конюшни, столь мною обожаемый, и нежную тишину ее (прим. *С.-Е.*).

рисовала на конских ярмарках, на свалках, на улицах и в предместьях, стараясь сосредоточить все силы именно на серьезности закваски. Веселого же духа легкомыслия, который и без того имеет свойство иногда врываться в мои жилы и силу которого в Париже пришлось узнать — я опасалась в себе, и так как знакомства с себе подобными всегда были для меня в этом отношении наклонной плоскостью, то товарищества, в особенности среди русских, я в то время инстинктивно избегала. Помню, как, попав-таки в кружок художников, собиравшихся у Елизаветы Сергеевны Кругликовой, меня потащили на Бал Четырех Искусств[26], несмотря на мои всяческие отговорки. Я боялась втянуться через веселье и в безалаберность русского кружка за границей. По дороге на маскарад мне удалось спрятаться под какими-то воротами так ловко, что вся компания прошла мимо три раза, ища и недоумевая. Так и избежала. Через десять лет, попав на Бал Искусств уже с мужем, в компании Серова, смогла я оценить вполне, как хорошо вышло, что судьба спасла меня от него тогда. Это активнейшее из активных сборищ открывает ворота в давно прошедший мир вакханалий, и мир этот захватывает так же просто и властно, как, например, смерть.

Вот ты совсем в другой жизни — веселья и безудержности. Завлечена и потеряла голову. В зрелом возрасте мне понадобилось несколько дней, следующих за этим умопомрачительным балом, чтобы вернуться в современную эпоху и увидеть людей «обыкновенными»[27].

Надо, действительно, обладать уравновешенной натурой Елизаветы Сергеевны и многих других, так называемых богемных художников, чтобы так просто и без последствий, как ежедневную чашку чая, переваривать всякие сообщества.

Я всегда спешила работать, учиться, когда дорвусь; и старалась одевать шоры, чтобы не глядеть по сторонам (потому что и сама-то по себе, в искусстве, лезу во все стороны), и всегда такое ощущение, что, как только войдешь в работу, что-то неожиданное должно ее прервать. Поэтому я вхожу в работу с сугубой задержкой, то есть раздумываю, лезть ли, а уж когда влезла — мчусь.

Действительно, тогда спешить следовало, потому что накопленных в Тифлисе уроками денег моих хватило все-таки ненадолго, и то и дело приходилось ездить в провинцию, к сестре Маше Львовой. Она жила в девяти часах на север от Парижа, с мужем[28], доктором психиатрии при больнице, помещавшейся в монастыре XIV века, Премонтрэ, среди Арденских лесов. Я проживала недели, месяцы в прекрасной французской деревне, но мучительно было ждать, пока откуда-нибудь наберутся деньги и опять несколько недель можно будет пробыть в Париже, ходить в мастерскую Коларосси. Ужасно: только развернешься, только что профессор заинтересуется — обрывай все!

Мама прекратила эти мучения (превратив их в горшие), категорически велев (довольно жестоко) ехать в Россию, предполагая, что я поступлю в Строгановское училище[29].

Поехала из Парижа с неимоверным страданием. С помертвевшей душой приехала. Поступила... Каково из

26
Бал четырех искусств — традиционный бал-маскарад парижских живописцев, скульпторов, графиков, архитекторов. По-французски — Bal de quatre arts, сокращенно «Катзар».

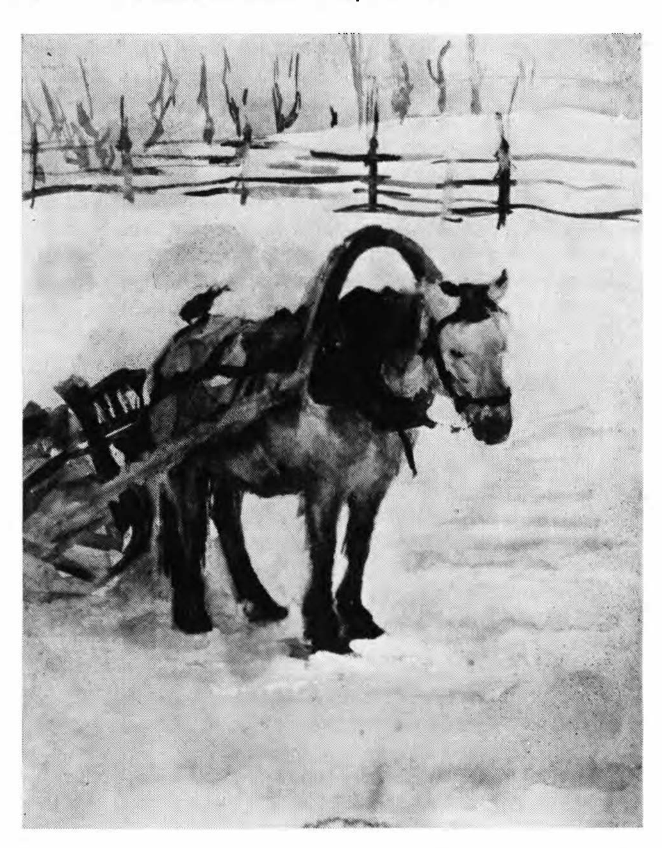
27
См. описание этого бала-маскарада на с. 60—62.

28
Муж М. Я. Симонович — С. К. Львов с девяностых годов прошлого века жил во Франции, принял французское подданство. Дружил с И. И. Мечниковым.

29
Строгановское художественно-промышленное училище (СХПУ) в Москве, основано в 1825 г. С. Г. Строгановым. В 1918 г. реорганизовано в Первые государственные свободные художественные мастерские, в 1920 г. — объединены со Вторыми государственными свободными художественными мастерскими (б. Московское училище живописи, ваяния и зодчества) под названием Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас), с 1926 г. — Высший художественно-технический институт (Вхутеин). В 1930 расформирован в связи с переводом в Ленинград.

Лувра очутиться в Строгановском и рисовать гипсовые вазы! Оживала только в классе натюрморта акварелью. [...] Когда открылась живописная мастерская Е. Н. Званцевой [30] (первая в то время на манер парижских), там преподавал Серов, я стала ходить туда, бросив Строгановское, только рисуя там по вечерам гипсы. Рисовала их, как и писала натурщиц у Званцевой, плохо, почему-то совершенно вдруг безо всяких успехов и даже явно без возможности успехов, тогда как в Париже я двигалась, и быстро. Тщетно Валентин Александрович старался мне помочь — я безнадежно топталась на месте. Он помогал не только советом, но и делом: я жила в его семье. Да и преподавать у Званцевой он согласился с тем, чтобы мне позволили там бесплатно работать.

6. Н. Симонович. Лошадь с вороной. 1902



30
Званцева Е. Н. — художник, училась в Училище живописи, ваяния и зодчества, затем у И. Е. Репина и П. П. Чистякова. В 1899 г. открыла в Москве частную рисовальную студию, которая просуществовала до 1906 г.
Преподавали в ней К. Коровин, В. Серов, Н. Ульянов (Ульянов в своей книге «Мои встречи» (М., Академия художеств СССР, 1952) называет более раннюю дату открытия школы — 1897 г.).

На следующую зиму, отчаявшись в местах учения, я осталась в Домотканове давать уроки арифметики и французского языка девочкам Дервиз — Марусе и Леле (1901). Там я рисовала, но только лишь акварелью: эскиз масленицы (родоначальник всех моих «маслениц»); лошадь с синими санками; буланая лошадь с дровами; этюд игры теней листвы на рыжей лошади; портреты мужиков и баб; пейзажи. Акварели того времени приятны:

свежи и основательны. Потому что получились в длинной жизни в деревне, с природой, в природе — ежедневно, безвыездно.

Но вперед я не шла, и я страдала по парижским деловым, строгим мастерским, по парижской глубоко экстрактно-деловой жизни и атмосфере и работе. В Париже попадаешь в колею работы, и работы высокого уровня. Там просто нельзя работать низменно. Должно быть,

7. В. Серов. Плутовка Нина. 1894



Шарден, Ватто и Пуссен из Лувра «очищают воздух» во всей Франции!

Получив от состоятельной своей подруги по гимназии денежную помощь (15 р. ежемесячно), я снова направилась-таки в Париж. Сестра Надя тоже иногда присылала мне туда денег.

Серов сочувствовал вообще учебе в Париже, но об этом мы с ним как-то не говорили.

Я не уверена была, что удастся поехать, и надо-есть боялась, и неразговорчивы были мы оба в те годы. Скажем все сразу в одном-двух предложениях, и все ясно.

Мне вообще не давался рисунок. Серов называл это «женской болезнью», потому что женщины, по его наблюдению, более живописцы, чем рисовальщики.

Я ехала в Париж из Домотканова. В ноябре месяце 1901 года. В сумерках с грохотом покатила в телеге от крыльца по замерзшей дороге; Серов, который как раз был в Домотканове (писал сарайчики в поле), выскочил на дорогу и, спохватившись, крикнул вдогонку: «Главное, рисуй! рисуй красками! пиша рисуй!!» [31] Голос закрылся моросящим дождем, сумерками и увеличившимся расстоянием.

31
В каталоге выставки Н. Я. Симонович-Ефимовой (М., «Советский художник», 1968), в котором приведен этот абзац, ошибочно напечатано «пиши, рисуй!».

Но больше ничего и не было надо, это была целая программа, с серовской компактностью выражения. Именно «рисунка» у меня не было в живописи — формы внешней, явно покоящейся на скелете. «Живописно, но бесформенно» было у меня.

В Париже, поступив к Каррьеру [32], я стала работать усерднее и торопливее (то есть компактнее) прежнего, и уже довольно зрело.

32
Каррьер Э. — французский живописец и гравер. Имел в Париже свою школу-мастерскую (академия Каррьера).

Через два месяца умерла мать моей подруги по гимназии, присылавшая мне деньги, и опять пришлось гостить, выжидая, у сестры Львовой во французской провинции. Теперь уже в другой, в центре Франции, близ старенького Бурже с дивной катедралью. А один раз, в самый разгар художественной жизни Парижа, в феврале, когда меня пригласили на выставку и я как раз начала хороший, дельный этюд — эта же сестра вдруг выписала, по случаю ее нездоровья, меня в деревню телеграммой. Пришлось опять-таки все бросить, и этюд на середине, а когда через месяц вернулась — все было оборвано и упущено. В этот приезд мой, полная бешенства и отчаяния, я сделала «Прачек» — на дощечке, набросок с натуры, в холодное, туманное зимнее утро, на речке.

«Прачки». (Ах, эти «Прачки»!) Это одно из больших огорчений из круга неизгладимых, немногих в жизни. Эта вещь была необыкновенна по светящемуся жемчужному тону чистого утреннего тумана. Светлой и чистой она вышла сама собой, помимо меня, потому что я была беспросветно мрачна и зла на все и всех в то раннее утро, когда писала.

Впоследствии Серов (который, надо сказать, не терпел картин на стенах своего жилища) попросил у меня этот набросок, повесил в своей комнате. Еще, во всей большой его квартире, висели только маленькая акварель Финляндии Бенуа, набросочек елок Левитана и его собственная пастель — пейзаж в Домотканове.

После смерти Серова «Прачки» мои вернулись ко мне, и вот муж мой [33], в порыве нелепой и безудержной энергии, настоял отправить эту дощечку с каким-то идиотом к Чекато, сделать другую рамку, а Чекато... и что только ему взбрело в его седую итальянскую голову?.. покрыл ее лаком.

33
Ефимов И. С. — скульптор и график, ученик В. А. Серова, К. А. Коровина и С. М. Волнухина, народный художник РСФСР.

Мир покатился мне под ноги, когда я увидела туман ее — потерявшим матовость, а ее жемчужный тон — приобретшим желтый оттенок...

Такие огорчения можно ликвидировать в своем сердце, только если земля рушится. Потому что тогда утешишься, что все равно эта вещь погибла бы.

А один французский художник, увидя ее случайно еще у меня на дне ящика с красками (еще в Париже,

в ателье, вскоре после ее «рождения»), остановился, как вкопанный, и спросил: «Qui a fait ça? Mademoiselle, gardez là, quand vous serez célèbre, vous vendrez cela très, très cher!» («Кто это сделал? Мадемуазель, сохраните это, когда вы будете знаменитой, вы продадите это очень, очень дорого» — франц.).

Не потому, что теперь нельзя продать дорого, но такие гибели очень удачных, очень мимолетных вещей

8. Н. Симонович. Прачки. 1902



есть огромный неизгладимый грех против Духа Истины, в живописном его подотделе.

Много я раздарила, всем, кто просил, французским и русским друзьям, довольная, что кому-то это понадобилось, кому-то хочется иметь.

Крестьянка в черном, под черным зонтом катит в одноколке, запряженной ослом, в тумане деревенской французской дороги. В этом пустячке — проникновение во французскую деревню (гуашь).

Омнибус во дворе Лувра (собственность П. Д. Эттингера, акварель).

Лошади на свалках под Парижем — подарена мною художнику В. Ковальцигу. (Он потерял впоследствии эту изящную, четкую акварельную миниатюру, единственную у меня в таком роде, при переезде его с квартиры на квартиру — не тем будь помянут.)

«Зимой деревья железные, а звери плюшевые» — акварель, сделанная тогда во Франции (Выставка учеников Училища живописи, 1904 год). Александр Койранский, составитель каталога, испугался, несмотря на свою, под-

черкиваемую им, экстравагантность, этого названия и поместил просто под приличным названием «эскиз».

Эскиз «Национальная гвардия» — на лошади, в снежную погоду, французский гвардеец с лошадиным хвостом на поблескивающей в сумерках каске (масло, на дощечке).

«Омнибус» (масло на холсте), из-за которого подралась в Люксембургском саду с оравой школьников, мешавших мне писать. Я схватила одного за рубаху, за загривок, потрясла и отшвырнула далеко за решетку. Он был почти с меня ростом. Школьники разбежались. Один, когда я уходила, спросил полуиспуганно-полунасмешливо из-за куста: «Такое на вас часто находит, мадам?»

По заказу некой мадам Мужисон, собственницы трехсот тяжеловозов, — портрет ее любимой выездной лошади арабской крови. Эта мадам увидела меня рисующей на улице ее тяжеловозов — серых великанов с синими шкурами на хомутах, и заказала, «желая подарить что-нибудь своему папаше на рождение». Это был первый заказ, и тем более радостный, что можно было, на 60 франков, за которые я условилась написать, прожить лишний месяц в Париже (июль 1902 г.).

Первый раз за все жаркое парижское лето я купила тогда себе персиков и ела, возвращаясь на империале омнибуса.

Осенью пришлось уехать в Россию, взяв уроки рисования во всех классах частной гимназии в Твери. В этот второй приезд удалось пробыть во Франции около года. В первый — пятнадцать месяцев.

Не учившись никогда нигде систематично, я чувствовала, однако, себя художницей и потому склонилась на просьбу Марии Петровны Потемкиной в Твери устроить классы рисования у себя на дому для взрослых. В моем характере к тому же — делиться почти моментально знаниями с другими.

Набралось сразу же пропасть разного народу: учеников и учениц молодых, средних и пожилых, офицер, столяр, учительницы, бесчисленное множество детей. Удалось ввести в разношерстной компании рабочий дух серьезной школы, но, ах, если бы слышал Фаворский, чему я учила! Импрессионизм чистейший!

Сама я почти ничего не писала, и это к лучшему, потому что этот кадетский город влиял губительно на живопись. В Твери я обеднила себя и опустилась духовно, может быть, ниже нуля. Что могло быть тогда опустошительнее преподавания искусства в провинции!

Написан в то время портрет А. Н. Дьякова (собственность Дьяковых), недурная все-таки характеристика «народника» 60-х годов.

Портрет А. А. Бакунина (собственность Бакуниных), грубо — «влияние Каррьера», то есть, к сожалению, и в данном случае очень неожиданно для меня — бескрасочность и туманность, то есть внешний признак и только, тогда как Каррьер, этот благородный художник-человек, преподавал скелет, кость, очень определенные, так или иначе окутанные светом; в таком смысле я его всегда и воспринимала.

«Пишите человека целиком, как вы писали бы рыбу», — говорил он.

В Твери написан семейный портрет девочек Чеховых (собственность Чеховых, в Москве теперь). Этот по преимуществу, напротив, колоритен.

Несколько сделано рисунков на базаре. На базар ходила отдыхиваться от провинции.

Еще Оскар Иванович, в Тифлисе, ругал меня «импрессионисткой», и в Париже профессора, хотя то было в разгар импрессионизма, но прямо поносили меня за «живописную живопись» и требовали в живописи — валеров, в рисунке — пропорций. Потому что парижские профессора народ не легкомысленный, а очень косный.

Но «движение», выражение индивидуального и момента — перли из меня сами собой, просто уже по времени моего рождения — восьмидесятые годы.

В Лувре я таяла, чуть не плача от радости, перед Шарденом, но я считала его каким-то отдаленным деликатесом, а хлебом души, своей пищей, для меня здоровой и естественной, я́ считала все-таки импрессионистов — Клода Моне («Стога сена») и Бернара, автора «Женщины, которая согревается» в Люксембургском музее [34].

За два года уроков в Твери опять накопились у меня деньги, и какими-то судьбами я пришла к мысли поступить в Училище живописи и ваяния в Москве [35]. Да, вспомнила: я имела в виду получить диплом, без которого меня стали несколько стеснять в Твери. Но Школу, после Парижа, я не считала для себя нужной, презирала рамки, боялась ее узости и деспотизма. Какое самомнение! Какое провинциальное падение! Ведь я не знала **Школы,** а свое развитие переоценивала.

Как бы то ни было, но я боялась провалиться на гипсах, потому что «форма» мне никогда не давалась, а гипсов — в особенности; совершенно мерзостно получались, и я поступила на лето 1904 года к К. Ф. Юону [36], подготовиться к экзамену.

Выдержала экзамен. Из двухсот конкурировавших приняли двенадцать. Я была шестая в списке принятых; как раз, значит, средние способности. Меня хотели-таки провалить из-за гипсов, но спас рисунок натурщика-сторожа в училище. (Сторож этот и сейчас там.) Когда он вошел в экзаменационный зал — ужаснула незначительность его лица, но в следующий момент я увидела вдруг его глаза, очень неожиданные для такого банального лицом, аккуратного человечка, с правильным носиком и усиками. Дикость глаз. Глаза какого-то заблудившегося человека.

Никто из конкурировавших паннек каким-то образом этого не заметил.

Пастернака, оказалось, поразило на моем рисунке это внутреннее сходство (это был сторож его класса, и он хорошо знал его), и он настоял, мне потом рассказывали, чтобы меня приняли.

Серова не было на экзамене, он задержался в Финляндии [37] и был после очень рад, что судьба устроила ему отсутствие на экзамене его родственницы.

Узнав о результате экзамена, я в почтамте написала открытку (благо только улицу перейти) в Тверь од-

34 Люксембургский музей помещается в Люксембургском дворце, выстроенном в Париже в начале XVII в. В музее выставляются произведения новейших французских художников и скульпторов. По истечении 10 лет после смерти авторов эти произведения переводятся либо в Лувр, либо в провинциальные музеи

35 Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), основано в 1832 г. Е. И. Маковским и А. С. Ястребиловым. Помещалось в здании у Мясницких (ныне Кировских) ворот. В 1918 г. преобразовано во Вторые государственные свободные художественные мастерские. См комм. 29.

36 С 1900 по 1917 г. существовала «Студия Юона» (художественная школа, организованная К. Ф. Юоном и И. О. Дудиным).

37 У В. А. Серова в Финляндии (в Ино, около Териок) была дача

ной своей ученице, Марии Петровне Потемкиной, которая просила известить. «Выдержала». Хотела опустить в ящик, но написала еще, покрупнее, в середине — «выдержала». Потом еще вкось, мельче — «выдержала», потом еще, еще и еще — вдоль, поперек, во всех направлениях, всеми шрифтами одно это слово — «выдержала», «выдержала».

Тверская барышня говорила: «Никогда не видела более радостного письма».

Видно, провинциальные спесь и одеревенение с меня свалились.

Я задыхалась от счастья: забыть учеников и писать себе без помехи! И начала блаженствовать в качестве мизерной ученицы мизерного головного класса, под руководством довольно бесцветных преподавателей. Но что мне было за дело до преподавателей? Я была, напротив, счастлива, что они такие тихие и оставляют меня в покое.

Ах, как я была счастлива! Я упивалась натурой: черноглазенькая, миленькая барышня-казачка с Дона (мордастенькая, розовенькая, в коричневом платье, с черной косой вокруг темени) — Первая.

Второй — рыжий розовый натурщик, в розоватой грязноватой рубахе, которого я взялась писать на фоне оранжевой двери; задачу этого трудного букета разрешить живописно удалось. Третий — лохматый мужичонко в коричневой, пышной чуйке, которого, несмотря на непозволение писать в головном классе всю фигуру, все-таки, к ужасу преподавателя, написала в натуральную величину, с ногами, с валенками.

Эти три модели — и есть все, что дало училище. Но это очень много. В них сконцентрировалась энергия последующих шести лет, которые я числилась в училище.

Трех натурщиков этих, как и весь головной класс, находившийся тогда внизу под парадной лестницей, я всегда вижу осененными радугой высшего счастья.

Я уходила из дому в училище в 8 утра, приходила из училища в 8 вечера и была счастлива так, как возможно быть счастливым человеку, даже как будто больше. Написала еще оленя, пони и жеребенка в классе животных у Степанова.

От 2-х до 4-х часов в те времена всех выгоняли почему-то из училища, входные двери замыкались. Я жила далеко, у Страстного, — уходить домой не стоило, тем более что я ходила всегда пешком, за неимением денег, и вот, я просто мерзла эти два часа на Сретенском бульваре, занимаясь начертательной геометрией и перспективой, чертя для упражнения на песке или на снегу. Иногда находила приют в подвальной столовой, которую держал в училище «Филиппыч» и у которого можно было за 7 копеек пообедать, что я и делала.

Но не суждены мне спокойствие, систематичность в работе. [...]

Осенью 1905 года началась всеобщая забастовка в России, продолжавшаяся для нашего училища два года

Это были самые несчастные для моей живописи годы. Общественная жизнь, зовущая к реальной жизни, а в живописи «Голубая роза» [38], деспотично клеймившая ненужным все, что пахнет в живописи жизнью.

38
«Голубая роза» — художественное объединение, возникшее в Москве в 1907 г. и получившее название от выставки, организованной журналом «Золотое руно».



9 Н. Я Симонович-Ефимова в Училище живописи. 1906

Семейные обстоятельства тоже были мрачны и тяжелы — смертельно болела сестра Надя, с которой я в то время жила и которую любила безумно.

Работы того времени очень малочисленны.

Закончила «Подавление восстания 1905 года»: груда трупов в пожарном сарае, которую видела в Москве в натуре и считала своим долгом запечатлеть на холсте. Почему отказались ее купить в 1925 году в Музей Революции — для меня неясно: у них ведь совсем нет вещей в этом роде. Правда, в 1929 году купили.

«Похороны Трубецкого» (акварель, куплена в чье-то частное собрание на выставке Московского товарищества художников).

«Леда» — ерунда масляной краской, по которой в то время я придавала большое значение, не столько ху-

дожественное, сколько биографическое, как выражение холодного ужаса (хотя Леда, вероятно, не ужасалась).

Потом карикатуры (на общественные темы) [39].

Я чувствовала себя выкинутой за борт. За борт и живописи, и жизни — гибла морально, физически и духовно. Два года жить в ожидании со дня на день открытия училища! (Мне было уже 29 лет.)

Как за якорь спасения, я схватилась за Ивана Семеновича Ефимова — другого погибающего в русских дореволюционных волнах художника. Схватилась — и спаслась. Первые годы не так были похожи на явное спасение, как последующие.

Мы встретились с Иваном Семеновичем первый раз в 1900 году в мастерской Е. Н. Званцевой, работали здесь всю зиму. Тогда он был блестящий студент, в зеленом мундире. Окружен в мастерской дамами и барышнями. Я была не из их компании [40].

Когда встретились через шесть лет на выставке. Иван Семенович имел более потрепанный вид. Это было после какого-то маскарада на масленице, и лицо носило следы краски вокруг глаз и на губах. Он пригласил меня домой на блины. Жил он с матерью, Александрой Карловной. Я пришла на второй день. Он был совсем несчастный, — должно быть, случился его день упадка.

Потом мы стали встречаться: на грибном рынке, в концерте, на вечере Пятницкого, в Зоопарке, куда ходили рисовать, на благотворительном базаре, стали мечтать о разных игрушках, которые можно было бы самим делать и продавать на благотворительном базаре, стали их выдумывать, строгать и пилить, а я еще и точить на токарном станке у Серовых. Иван Семенович тут был энергичен и бодр и светил сокрушительно.

Но все-таки, когда ни придешь к ним, всегда: «Иван Семенович спит, сейчас разбудим». Придешь ли в 7 часов вечера, в 2 часа дня, в 5 часов — безразлично. Один раз я пришла — его нет дома, но попросили зайти обождать в его комнату. Среди пола лежат, присевши на полу, брюки, в таком положении, как из них вылезает человек. И другие точно то же. Прислуга не торопясь собрала и унесла. На обоях у столярного станка было что-то карандашом, большими буквами написано. Я прочла: «Пойти к Симонович».

Мы пилили из толстых досок животных, церкви, избы [41]. Время летело так быстро, что не успеешь оглянуться.

Он звал меня работать, приходить каждый день. Я жила у сестры Нади. И, помню, один раз он мне сказал ласково: «Только уходите не так поздно!» Я в ответ удивилась: я не понимаю, куда это стало проваливаться время? Целыми часами исчезает — то 8 часов вечера, и сразу — посмотришь — уже 2 часа ночи. Я так искренне недоумевала, что все его родные смеялись. Как-то я пришла к нему домой. Иван Семенович стал показывать физические опыты со стаканом. Все опыты удавались. Потом мы, сидя на диване, смотрели открытки по искусству, было очень весело. Потом стали убирать его письменный стол, который был переполнен невероятной чепухой.

39 В архиве Симонович-Ефимовой сохранилось несколько акварелей — политических карикатур.

40 Знакомство с И. С. Ефимовым описано в очерке «Скульптор Иван Ефимов» и в письмах, помещенных в данном сборнике.

41 Многие из этих выпиленных игрушек были впоследствии использованы Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимовым в качестве образцов для ручного труда в приложении к книге А. С. Симонович «Детский сад».



10. И. С. и Н. Я. Ефимовы (жених и невеста). 1906

И тут, когда в доме у них уже спали, он предложил мне быть его женой.

Я хотя без ума обрадовалась, но сочла долгом признаться, что была старше его. «Гожусь Вам в бабушки». Он сказал: «Это пустяки, все равно».

Благотворительный базар превратился для нас в веселый туман, все, казалось нам, радуются и улыбаются. Даже приказчики в магазине и толпа покупателей — все были удивительно милыми и ласковыми.

Мы забыли, что великий пост, и собрались венчаться тотчас. Пришлось отложить до «Красной Горки». И вот, несмотря на наше огромное счастье, Иван Семенович не раз и тогда падал духом настолько, что, дрожа и стуча зубами, нервно шевеля пальцами, глухим голосом начинал тоскливо отказываться от свадьбы, говоря: «Повисну у Вас на шее, как труп».

Я была уверена, что неврастения и истрепанность с него свалятся, когда он уйдет из своей семьи и приблизится к нашей; потому твердо стояла на одном, чтобы

все-таки нам венчаться. Дело в том, что я, кроме того, что была влюблена сильно и глубоко, и сама была в таком упадке нравственном, что чувствовала: расстроится эта свадьба, уйдет от меня любимый — и я пропаду совсем. Отчаянье и безвыходность придавали мне определенность.

Мы венчались в Домотканове весной 1906 года в сельской церкви в Свинцове и все лето жили здесь, в привычном, родном мне Домотканове.

11. Н. Симонович-Ефимова. Музыкальный вечер в Домотканове. 1907



После свадьбы и до самой войны (1914) так и было: Иван Семенович то действительно повиснет «как труп», то был энергичен и сверкающ, несмотря ни на что.

Причины этого мне непонятны, но предлоги были самые различные, и всегда пустяковые, так что я всегда была в страхе, что вот-вот сорвется его бодрость, и боялась этого как огня. Хотя, по правде сказать, мне лично было тогда спокойнее, и уютнее жизнь: покорный, послушный, кроткий — лежит себе на кровати день и ночь, никого не тревожа, только бледный, притихший, с извиняющимся, жалким и потухшим взглядом. Приходилось изворачиваться здорово; и, право, нужны были моя неизбалованность и здоровье, чтобы ухитряться.

Осенью Иван Семенович поступил в Училище живописи, и мы стали оба ходить туда.

Жили сперва в комнате в Уланском переулке, месяца два. Потом в Хлудовском тупике, в доме Хлудова, во флигеле, бывшей бане Хлудовых Одна очень большая комната и другая узенькая-узенькая. «Тупиковский рай» называла это жилье моя сестра Аделаида Яковлевна.

Я вышла замуж и кончила курс в училище уже с младенцем — сперва во чреве (фигурный класс), потом на руках (натурный).

Опять систематичность учения никак не выходила. Я мучилась оставлять ребенка на няньку дома, бегала

кормить его, пропускала в училище и наконец согласилась на совет мамы, которая жила в Домотканове, поселить мальчика с ней (ему был уже год), а самой приезжать к нему по субботам. Я согласилась, считая позором для себя отказаться от окончания высшего учебного заведения, наподобие буржуазных дам — из-за выхода замуж. Но что за ад начался для меня тогда!

Страдала я без ребенка в Москве ежесекундно,



12. Н. Симонович-Ефимова. Мама за письменным столом в Домотканове. 1912

совсем расстроила себе нервы, едва имела силы досиживать в Москве до субботы, пятницы, четверга и летела в Домотканово. Там упивалась детскими звуками его голоса, говорила себе: «Я идиотка, что упускаю слышать всегда, каждый день, каждый час и минуты лучшие звуки в мире, лучше всякой музыки». А какой-то привычный, глубокий долг и голоса всех родных толкали ехать и кончать этюд в училище. Там — безнадежно мазюкать гуашью на картоне, пунцовая от горячего, безмолвного от-



13 Супруги Ефимовы. 1907

чаяния, сидя на низком ящичке перед изящной натурщицей, посаженной Серовым. Сзади, сбоку, поверх — летал, бия каблуками пол, Илья Машков, раздавливая адской, архимолодой своей энергией. Он вернулся тогда из-за границы кончать училище, писал натурщице ярко-синие башмаки (черная краска была символом всего устаревшего в живописи) и ярко-зеленые тени. Серов подошел к нему и, стараясь сдерживать свое волнение перед такой живописью, сказал, веско отчеканивая каждое слово: «Ведь башмаки черные». — «Они и будут черные», — чтобы короче отвязаться, сказал Машков. «Поклянитесь!» — сказал Серов. Два года спустя Серов в каком-то разговоре бросил такую фразу: «А ведь спасибо Машкову за зеленые подмышки».

Ни одного порядочного этюда я не сделала за время пребывания в мастерской Серова. Не могла сделать. В конце концов, видя, что сын хиреет, болеет, перестала уезжать от него, разрешила себе быть просто матерью.

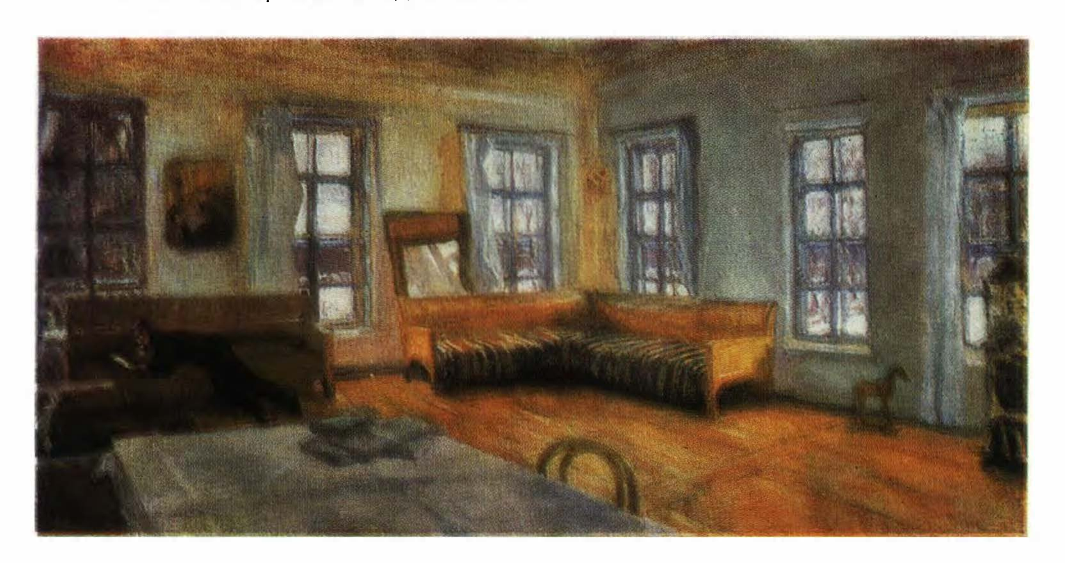
Тогда, в Домотканове, написаны были темперой «Зала», «Тень от бегущей лошади» и наброски масляными красками — портрет Валентины Семеновны Серовой и портрет Наташи Симонович, купленный впоследствии на выставке Московского товарищества художников.

В Домотканове, пожалуй, впервые, я прикоснулась к настоящему народному, русскому искусству. Мы знали, что в соседней с Домоткановом деревне Обухово есть «узоры», «набойки» — доски с набитыми на них металлическими гвоздиками и полосами, составляющими узоры, которыми печатали на холсте при окраске его обычно в глубокий темно-синий цвет. Мы несколько раз просили девчонок, которые приходили за чем-нибудь из деревни, принести нам их. Но они принесли раза два-три по две

штучки, и нельзя было у них добиться, есть ли у них еще и все ли такие. Наконец, мы решили пойти поискать по избам сами.

Был будень день, но около изб почему-то сидело много народу. Мы подошли к большой избе бывшего красильщика. Он сам, старик с хитрой нижней частью лица, сидел на ступеньках крыльца с компанией нескольких мужиков. Узнав, в чем дело, он оживился и послал дочку

14 Н. Симонович-Ефимова. Зал в Домотканове. 1908



поискать на чердаке. Она долго пропадала, а мы тем временем разговаривали с ним на интересующие нас в этот момент темы. Но он был какой-то бестолковый, и от него мы узнали только, что узоры они покупали в Твери у красильщиков, а делали ли те их сами, или в свою очередь покупали у специалистов и кто были эти специалисты — от него нельзя было узнать.

Принесли «узор». Это был один из самых красивых. Но оказалось, что была еще семья другого красильщика, и один мужик взялся спросить, не осталось ли у них узоров. Он вернулся с целой охапкой досок и сказал, что там их еще много. «Так чем таскать их сюда — мы сами туда пройдем».

Хозяйка дома повела нас, а за нами потянулся хвост ребятишек, больших и маленьких, с еще меньшими младенцами на руках. Их количество возрастало как-то даже неестественно быстро, и мы слышали посреди всеобщего молчанья сразу сзади себя быстрое, быстрое топотанье множества босых ножек. «Ну вас набралось! — сказала наша баба, — точно дождь!» Часть ребятишек полезла за нами через двор и в клеть, где хранились узоры. Это была малюсенькая избушка внутри скотного двора, с одним маленьким окошечком, печью и проваленным полом — вся черная и темная, заваленная какими-то неопределенного вида вещами. Баба нагнулась и из-под стола

вытащила что-то вроде кубика. «Ах, какой прелестный! Это старинный. Да тут их как много-то! Глядите!» Действительно, они были набиты под столом вплотную до стены. Доставали одну за другой — все были чудесные, пересыпанные всяким мусором, в навозе, в пакле, в красках, в пыли. Мы их разглядывали и клали как попало на пол. «Ну, скоро тут нельзя будет повернуться. Оставим их, не надо больше вынимать. Мы за ними приедем на телеге, а то все равно не снести пешком». То же самое сказали мужикам, и старик не удержался сострить иронически: «Да вы на тройке приезжайте!»

Эта поездка, хотя была коротенькая и ничем не замечательная, наверное, навсегда врезалась в мою память, потому что как раз совпало у меня с приятным настроением, подъемом духа. Я первый раз после родов и долгого лежания и возни с младенцем поехала покататься, для своего удовольствия, да еще с Ваней [42]. Точно вырвалась из темницы, и было так легко, весело, все трогало и обращало внимание. Мне не хотелось уезжать от Адриана. Пока с ним — трудно бывает от него оторваться, не хочется, и все кажется, что нельзя, все жалко его. Но когда кто-нибудь чуть не насильно уведет — делается удивительно приятное и умиленное настроение, ожидание, что сейчас отдохнешь.

42
«Ваня» — это уменьшительное имя Симонович-Ефимова употребляла исключительно редко. Даже в семье и в письмах к мужу она называла его — Иван Семенович. Ей претил малейший намек на сентиментальность, на афиширование своих чувств

Мы катили по освещенной ярким солнцем дороге, в прелестный майский вечер. Наташа сидела на козлах и правила, а мы с Ваней — взявшись за руки, счастливо улыбались позади нее. Маруся и Леля шли пешком сзади. Мы подъехали прямо к вчерашней избе и опять пошли через грязный двор к низенькой двери. Ребятишки уже набрались в избу, и трое мальчишек стали помогать нам перетаскивать чураки в наш тарантасик. Сегодня нам сообщили, что эта избушка была красильня, и показали в углу станок, на котором прикладывали и прижимали узоры. На полу валялись разной величины железные шары, вроде пушечных ядер, — это чтобы растирать краски. А в другом углу свалены были и высохшие краски в черепках и ведрах.

Итак, мы увозили существенную часть их умершей мастерской. Скоро, верно, и станок отправится в печку, а в шары будут играть ребятишки, и все забудут, откуда они взялись. И мы сделали первый шаг к забвению.

Пока мы укладывали нашу кладь в тарантасе, собрался народ и с таким интересом и любовью рассматривал узоры, точно они это в первый раз видят. Да и правда, верно, они лежали, спрятанные под столом темной избы, никто туда не заглядывал больше, и все основательно забыли их. Многие не знали, что это такое, и спрашивали друг у друга. Делали-то их прадеды и деды, а они уже забыли их, и хотя любуются, но их не ценят. Инстинкт остался еще. Одна баба звала другую: «Посмотри-ка, что за узоры красивые. Их бы вышить. Теперь таких не сделают — все по канве».

Мы совали их под сиденье, под козлы, посередине, и когда сели, то ноги уж поставить было негде. Изобразив собой фигуру вроде двуглавого орла, мы поехали из деревни с каким-то неприятным чувством в душе, и оно

не оставило нас всю дорогу. Жаль было отрывать эти куски искусства от их родного места, точно что-то живое отрывали. Потом — жаль было лишать деревню их чуть не единственного образца настоящего искусства, и, кроме того, — до некоторой степени — мы сыграли роль... старьевщиков-татар, которые скупают за гроши старинные шитые золотом кички, чтобы распороть, взять золотые нитки и сделать себе бархатную тюбетейку. Конечно, мы не испор-

15 Н. Симонович-Ефимова. Омнибус. 1909



тили их — ведь сказали же бабы, что хотели их жечь, — а через нас они свет увидят. Но все-таки мы ехали унылые, хотя и не говорили этого друг другу.

В эти годы я с Иваном Семеновичем иллюстрировала мамину фундаментальную книгу по дошкольному воспитанию «Детский сад». Веселые, простые узоры некоторых из набоек мы включили как образцы для рисования и вышивания в раздел этой книги «Ручной труд».

Несколько досок набоек сохранилось у нас до сих пор — украшают мастерскую.

Для поправления здоровья полуторагодовалого сына мы поехали на океан, во Францию и пробыли там два с половиной года (1909—1911). Тут мы были с сыном неразлучны. Когда с ним — дух успокаивается и — каков заколдованный круг! — сейчас же хочется рисовать. Иногда и удавалось: на пляже, пока сын спал. Он спал на песке, а рядом спал муж (он здоров спать и называл это — «живет с Океаном»). Рисовала на улицах Парижа,

16 Н. Симонович-Ефимова Станция (Дух путешествия). 1910



пока жена почтальона, милейшая в мире Мари, гуляла с ребенком час-полтора. Занималась офортом у Елизаветы Сергеевны Кругликовой, пока сын спал на ее диване.

Тогда сделаны офорты «Омнибус», «Тяжеловозы», «Шапель» и «Старушка баска»; три наброска прямо на медную доску: «Извозчики», «Тень от двух лип на снегу» (по воспоминанию о Домотканове). Помогала, вместе с Иваном Семеновичем, Серову писать театральный занавес для «Шехеразады» в Дягилевской постановке в Париже [43].

Занавеса этого в России не видали, а между тем эскиз не дает о нем понятия, потому что впечатление от него — оригинальное, собственно, исключительное — связано с его размерами. Персидскими миниатюрами все когда-нибудь любовались в подлинниках. В эскизах Серова оцениваешь то, что у него было силы таланта, добросовестности и вкуса, и любви — подойти к ним не с внешней стилевой, а с живой, внутренней их стороны.

Четкость и божественная правда миниатюры — в двенадцать метров длины и столько же высоты — это нечто невиданное; и это зрелище великолепно.

43
Дягилев С. П. — театральный и художественный деятель. Основатель (совместно с А. Н. Бенуа) художественного объединения «Мир искусства»; редактор журнала «Мир искусства», организатор выставок русской живописи и концертов русской музыки за границей. С 1909 г. организатор «Русских сезонов» (гастролей русского балета) в Париже и других городах. Занавес к балету «Шехеразада» был написан В. А. Серовым в 1911 г. для постановки в театре Шатле. В. А. Серов в пись-

ме к И. С. Ефимову от 2.III.1911 г писал «...я решил писать с Вами персидский занавес для Шехеразады. Первая часть ее играется при закрытом занавесе, который и надлежит нам расписать Эскиз, в принципе принятый дирекцией, мною разрабатывается так сказать...
Ну вот-с, что Вы на это скажете?» (См. Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. М., «Советский художник», 1977, с. 213) И. С. Ефимов с радостью согласился.
Судьба этого занавеса неизвестна. эскизы (гуашь) — ГТГ и в собрании семьи Серовых (Москва)

Безо всякой размазанности вещи, перенесенной с маленького на большое.

Четкость инкрустации.

Атмосфера фантастического, бывшего когда-то реальностью — окутывает эту вещь. Поэтому большое горе, что этот занавес в России не был.

Дягилев его не возвратил, хотя таково было условие с Серовым.

Правда, по первоначальному соглашению, занавес оставался в собственность Дягилеву, за что Серову должно было быть предоставлено помещение в Париже для работы и весь материал. На деле — помещения никто не подыскивал. Серов бесился, посылал телеграммы; Дягилев в Петербурге отмалчивался, денег не давал. Его уполномоченный в Париже хамил, а время шло. Дягилев в делах презренного быта и металла никогда не был щепетилен...

Валентин Александрович, обозлев окончательно, решил делать все сам — найти и оплатить огромную мастерскую, помощников, огромный холст, краски, но занавес дать уже Дягилеву лишь напрокат, на заграничный сезон, и обе стороны в этом договорились.

Серов умер...

Неизвестно, куда дел Дягилев этот занавес. Да написанный клеевыми красками, теперь он, вероятно, и сильно поистрепался, облупился...

Валентин Александрович задолго до работы принялся изучать персидские миниатюры и начал писать эту плоскостную экзотику со страстью, не как декоративную вещь, для театра, а пристально, как любимую и давнишнюю мечту. Она совпадала с его тогдашним желанием уйти от повседневности.

Четкой формы гнедые лошади с крашенными киноварью — по-персидски — ногами, водопады, розовые скалы, лани, зеленые попугаи, гепарды — с какой строгостью веселилась серовская крепкая рука на полотнищах для самой обширной сцены Парижа [44]. Мы с Ефимовым подготовляли рисунок на холсте, по серовскому эскизу. Собственно, по уговору, помогал Иван Семенович, а я уже по своему почину вошла в эту работу.

Серов поехал в Рим устраивать свой отдел на Международной художественной выставке (1911) [45], оставив Ивану Семеновичу задание нанести рисунок в большом виде и закончить его вполне так, чтобы по приезде Валентин Александрович мог сразу начать писать.

Иван Семенович работал довольно усердно и считал, что все уже готово, но когда я пошла посмотреть (а до возвращения Серова оставалось два дня), я, к ужасу, увидела, что лица совсем не нарисованы, а только намечены общим абрисом их места.

Иван Семенович считал, что «Серов сделает, как сам захочет»(!).

Однако я предвидела гнев Валентина Александровича, если ему сдать работу в такой стадии, а гнев Серова был вещью страшной, тем более, что редкой. Я начала поскорее вырисовывать лица, которых было много, изо всех сил стараясь придать им портретное сходство (с ли-

44
Парижский муниципальный театр Шатле, где в течение 10 лет показывала свои постановки Дягилевская антреприза, был основательно переоборудован Дягилевым. Наряду с другими переделками была также значительно увеличена сцена

45
В. А. Серов занимался устройством русского отдела Международной художественной выставки в Риме. Выставка открылась 13 мая. Серов вернулся в Париж 9 июня 1911 г.

цами эскиза). А потом, когда вернулся Серов и все было благополучно, я осталась писать, поскольку оказалась спешка.

Иван Семенович шел с утра, я позднее, и приносила с собой для всех домашний завтрак, чтобы избавить Валентина Александровича от обеда в случайном ресторане

Оставались считанные дни до премьеры, а на занавесе были еще большие пространства пустого холста. Ведь Серов выписывал каждое место очень тщательно.

17 Н. Симонович-Ефимова. Отлив в Гетари. 1910



У него много было больших работ гуашью, но все же теперь, в спешке, его волновало то, что клеевые краски, сильно светлея при высыхании, не позволяют писать все в окончательном виде сразу.

Тогда я придумала пробовать краски на горячей печке, которая все время топилась для клея. Краски при прикосновении кисти к горячему железу сразу высыхали.

Мы стали пользоваться этим способом, хотя он тоже был лишь приблизительно верен: краска на горячем железе скипалась слишком быстро. Тяжелые белила не успевали осесть, как при постепенном высыхании, и проба оказывалась светлее, чем потом на месте.

Занавес все же закончили в срок.

Мы оценили занавес впервые лишь на первом спектакле в Шатле. Он открывался как второй занавес на время увертюры (первой части сюиты Римского-Корсакова), довольно длинной части, но на занавесе было что рассматривать!

Рой персидских всадников свободно скакал в широком диком пейзаже; из города, высящегося на скале, любовались кавалькадой персидские дамы.

И все в театре любовались.

Аплодировали занавесу много. Он был изящен. Музыкален.

Восточная тема занавеса, подсказанная содержанием балета (некий персидский султан едет на охоту, воз-

18 Н. Симонович-Ефимова. Прилив. 1910



вратившись, застает оргию в своем гареме), трактована Серовым с идеальным благородством и глубиной, составляя красочный контраст с дальнейшим поверхностным и довольно разухабистым пониманием Востока в самом балете, в постановке Л. Бакста [46].

Спектакли русского балета продолжались в Лондоне [47] — балет был приглашен на празднование коронования нового английского короля. Серов поехал досматривать цикл спектаклей, он получил приглашение на вход в Оперу.

Перед отъездом балета кто-то, видя волнение Дягилева и его старание сделать все как можно лучше — сказал ему: «Не старайтесь. Все равно сцену перекроет зрительный зал. В партере будут одни магараджи. Сплошь рубины, изумруды. Будьте уверены — будут смотреть на них, а не на сцену».

Мы получили письмо от Серова из Лондона с описанием украшения зал Оперы.

Стены и потолки были, оказывается, убраны фруктами и плодами гигантских размеров (настоящими, конечно): кисти бананов, дыни... Но на сцену и на занавес все же смотрели и аплодировали.

В этот период я написала «Vision de voyage» [Видение, призрак; здесь — «дух путешествия» — франц.] (1910), или, иначе, «Станция». Мне хотелось найти выражение станции такое, чтобы был в нем «дух путешествия». Путешествия железнодорожного. Эта вещь была первой,

46
Здесь допущена неточность — Л. С. Бакст — автор декораций к спектаклю. Постановку балета осуществил Михаил Михайлович Фокин (1880—1942) — выдающийся русский хореограф, автор всех основных постановок «Русских сезонов» (См.: Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Редактор-составитель и автор вступительной статьи Ю. И. Слонимский. Л.—М., «Искусство», 1962)

47
Спектакли русского балета в Лондоне проходили на сцене оперного театра «Ковент-гарден».

в которой я решилась отделяться от непосредственной натуры и писать по этюдам — «от себя». Некоторая задумчивость сельской станции, подъем духа, внутренняя тревога, пустынность, светлота и «голость» станции, в соединении все-таки с огромной природой, и еще что-то, что я не могу выразить словами, но что, мне кажется, выразилось в живописи. Ну, да! на то и живопись, чтобы выражать то, что не выражается словами [48].

48
О работе над картиной «Дух путешествия» Симонович-Ефимова пишет в письме от 30.XII. 1909 г., помещенном в данном сборнике.

Это была последняя из моих вещей, которую видел Серов. Начав ее летом в Бретани, я кончила ее в Париже, где мы жили в Шапель — упраздненной церкви упраздненного монастыря Сакре-Кер на Бульваре инвалидов, и Серов с нами. Это было за год до его смерти.

После смерти Серова (как это бывает, не раз я замечала, после смерти близкого родственника, когда оставшиеся вдруг крепнут) стала заметно крепнуть моя живопись. И она пошла с этого времени по самостоятельному пути, до тех пор будучи, по направлению, серовской. И, конечно, это произошло не от отсутствия его влияния. Напротив, смысл этого печального события обратный. Смерть такого, занимающего огромное место, человека расширяет грудь оставшегося силой, частью силы **того**, но действующей, как своя.

Я определенно помню момент, когда это случилось. Физически ощущаемое изменение, нарастание, идущее изнутри.

Мне кажется, я не ошибаюсь. Почему же тогда смерть полководца в битве заставляет солдат штурмовать сильнее? Я стояла в проходной служебной комнате в квартире Серовых, через несколько часов после его смерти, лицом к окну и старалась усвоить трудно усвояемое: что Валентина Александровича теперь нет и не будет и нигде он не встретится [...]

Написала гуашевые пейзажи Бретани: «Прилив», «Отражение черной тучи в мокром морском берегу», «Пейзаж в Пиренеях» и две тетради рисунков цветными карандашами, акварелью — скал, пластов гор, скал в отливы и приливы — все около Биаррица.

Гуашь, цветные карандаши, акварель с примесью белил взяла, вероятно, потому, что перестала радовать меня «станковость» масляных красок. Для меня начался перелом, уход от импрессионизма; пока еще бессознательный.

Картина «Улица Карто» (иначе «Монмартр») — написанная в тот год, когда мы жили на самой вершине Монмартра в старом доме Генриха IV, — приобретена Л. Гавронской на выставке Московского товарищества. Эта картина поступила в Государственный фонд в 1918 году, кажется, и скрывалась в недрах девять лет, чтобы отправиться в 1927 году в Саратовский музей.

Тогда же (1910) сделан другой «Монмартр», в котором мне хотелось изобразить белого цвета свет этого «Пупа земли», особенно светлый, какой всегда бывает на подобных старых городищах.

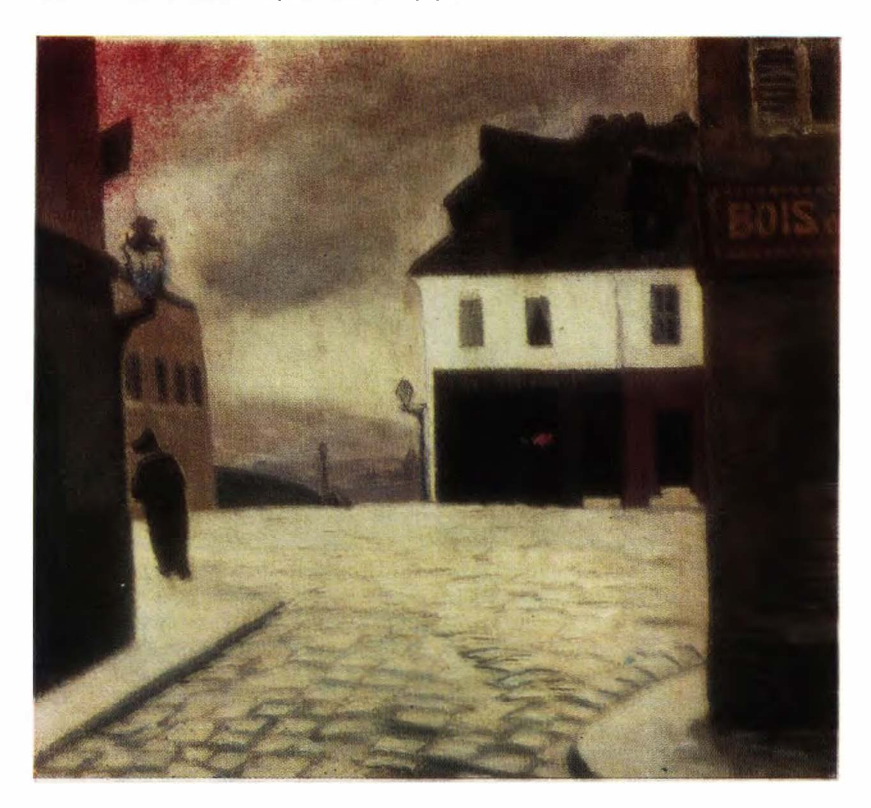
Приведу здесь часть письма, написанного мною из Парижа племяннице (1909):

«[...] Мне часто и много хочется писать вам, но некогда. Барышня нашлась, которая приходит в 9 к Ад-

рпану. А я бегу в мастерскую, где преподает Матисс [49] На трамвае, а потом бегом по монастырю. Там двор, потом лестница и коридор. Дверь в другой коридор — очень, очень длинный — тут уже я бегу в карьер, как бегали мы с тобой по пляжу. Дверь. Площадка. Лестница вниз. Еще ниже; — потом коридор — темный. Спереди виднеется светлая дверь в сад — я туда. Сад, с лестницей вверх, поворот, дверь в коридор мастерской. Я записалась в мастер-

49 Н. Я Симонович-Ефимова посещала художественную студию А. Матисса несколько месяцев, об этом см. ее письмо 1909 г., с. 113

19 Н. Симонович-Ефимова. Монмартр. 1910

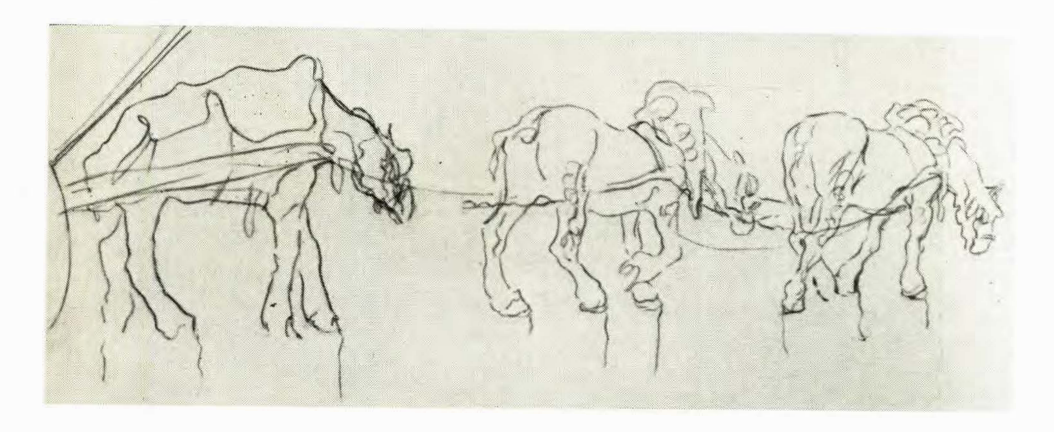


скую на месяц. В 12 тем же маршем домой — барышня уже ушла и Адриан на божьей воле. Идет в кухню — стащит немного бобов, редиски. Идет к соседу нашему, очень милому молодому человеку, начиненному Англией и воспитанием. Играет там с ним. В 4 часа я иду на кроки — это очень интересно и полезно. Вечером или купаю Адриана или пишу письмо, или в 9 ч. ложусь спать.

У нас с Валентином Александровичем вышла ужасно глупая история: он раз был у нас здесь, и я показала свои теневые силуэты новые, которые здесь делаю: лошади парижские. Поговорили о лошадях — и он сообщил мне одно наблюдение свое над тяжеловозами, которое мне интересно было узнать. Потом он вдруг прибавил: «Вот, все учи вас, да учи!» Это было не кстати, так как мы говорили по-товарищески. Кроме того, мне надоело, что меня

считают ученицей, и ведь я добивалась всего в лошадях самостоятельно — одним словом, эта фраза его меня взорвала, и я брякнула в сердцах первое, что попалось на язык, а именно: «Ничего не учи, а в лошадях я, может быть, не меньше твоего понимаю». (Вот что значит — на больное место попал и вот что значит иметь язык, не согласующийся с тем, что на душе, а ляпающий, впопыхах, случайные, «неточные слова, приносят вред ушам», как сказал грече-

20 В. Серов. Парижские тяжеловозы. 1909



ский философ... и правда). Сорвав свою злость, совсем перестала злиться.

Но тогда он рассердился, и сказал, между прочим: «Ты только что поступила к Матиссу, а уже **обнаглела».** Тогда я рассердилась... Мы ничего больше не говорили, и он ушел дружески. Но на следующий день, и в другие, он все еще это помнил, и начал на меня сердиться все больше и больше; — говорит — я ему сделала больно; он ко мне всегда хорошо относился, а я на него рассердилась; что он огорчен и не может забыть. На четвертый день — он вызвал меня на дуэль (кистями)! Нарисовать тяжеловоза, и кто лучше их знает, — пусть Иван Семенович будет судьей. Я, конечно, согласилась, хотя это ужасно глупо, нечего было принимать слова буквально, что я не хуже его рисую.

Сперва рисовали дома. Потом он изменил условие: в среду, в 8 часов вечера, рисовать у него в Шапель[50]. Иван Семенович будет сидеть по середине. Ладно. Все три дня до среды я была как в лихорадке. Упражняться некогда, так я на улице, идя в мастерскую, глядела и старалась запомнить лошадей до головокружения. Раз шла за двумя такими, и чуть не провалилась в метро. Наконец, вчера вечером попросила мадам Бовэ уложить Адриана, так как Валентин Александрович сказал ровно в 8, без опоздания. Пришли с Иваном Семеновичем. В Шапель пусто и темно. Мы в ожидании дуэли, и страшно. Потом пришел Валентин Александрович и сказал, что забыл, что сегодня должен идти к одному заказчику, что у него нарисовано, а чтобы я рисовала одна. Тьма у них страшная — зажгли пять свечей и стала в углу рисовать. Потом

50
Ефимовы жили во Франции с 1908 по 1911 г.; одно время они снимали как квартиру и мастерскую бывшую католическую церковь Шапель, находившуюся в саду, примыкавшем к зданию Отеля Бирона, в котором с 1910 года была мастерская О. Родена (ныне музей Родена). В Шапель в 1910 г. В. А. Серов писал портрет танцовщицы И. Л. Рубинштейн.

пришел Борис Дмитриевич (Дервиз), и они с Иваном Семеновичем ходили по Шапель, в темноте и холоде. В 11 ч. пришли домой. Адриан уже ворочался и до 3 часов ночи куролесил — потому что не я укладывала.

Я хотела, когда кончила рисовать, — поглядеть Тошин [51] рисунок — ужасно интересно, но Иван Семенович не позволил. Я еще не видела, как он сделал, конечно лучше. Вечером пойду. Мы теперь с Тошей объяснились, вче-

51 Родные и близкие друзья называли Валентина Александровича Серова — «Тоша», трансформированное — «Валентин — Валентоша». В Академии художеств друзья звали его «Антон»

21 Н. Симонович-Ефимова. Парижские тяжеловозы. 1909



ра я зашла к нему после Матисса и опоздала к обеду в пансионе на полтора часа!

Он очень огорчен, —хотя, по-моему, нечего ему было огорчаться. А я между прочим сказала, что не хочу, чтобы со мной так разговаривали: что у нас в семье это почему-то принято, что мужчины позволяют себе по отношению к женщинам гораздо больше, чем с другими, и что мне это надоело. С какой стати все терпеть какие-то царапины...» и т. д. и т. д.

У нас висит на стене отличный рисунок Серова — три тяжеловоза (профиль), удаляются. Это и есть этот дуэльный рисунок.

Лист серого картона с написанными на нем двумя тяжеловозами, надвигающимися, в синих хомутах, с большой красной кистью на лбу переднего жеребца — это мой «выстрел» (засунут за диван, на котором я сплю, вместе со многими другими моими картинами).

Результат дуэли (диагноз ран), помню, таков: по признанию Ивана Семеновича и Серова, лучший рисунок, — бесспорно, Валентина Александровича, но способ изобразительный Валентин Александрович признал более подходящим по теме — мой.

После смерти Серова Ольга Федоровна предложила нам выбрать себе, что нам хочется, из его картин. Решили взять рисунок, и именно этот.

То, из-за чего загорелся фактически спор, первоначально сообщенное им наблюдение, о котором говорится в начале моего письма, отлично он выразил и запечатлел в этом рисунке: задняя нога французского тяжеловоза, в момент, когда при шаге остается позади — каждый раз сильно заворачивается копытом внутрь. Другие лошади не делают ничего подобного.

Раз это заметишь — смешно смотреть, как на каждом шаге, аккуратнейшим образом, каждый французский Норман или Бланш исполняет свою миссию, и начинаешь понимать крепость до неподвижности его связок, компактность мускулатуры.

Говоря о своей первой поездке во Францию в 1898 году, я упомянула о том, что тогда счастливо избежала посещения Бала Искусств. Но теперь, с Серовым, это произошло — он любил веселье и любил маскарад.

Вот, он приехал как-то в Париж ранней весной, в апреле — в то время, когда там бывает ежегодный (говорят, со времени средневековья) цеховой бал художников.

Традиции и нравы «Катзар», пришедшие из другой эпохи, теперь для нас необычны.

Древняя вакханалия в тот день оживает широко и весело. Все позволено.

Это бал костюмированный.

Костюмы должны быть не «прокатными костюмами», а остроумно задуманными.

В тот год тема была «Средние века».

Серов оделся палачом.

На это его натолкнули его домашние суконные туфли. Он обратил внимание, что они совершенно средневекового фасона.

Кожаные коричневые краги, оставшиеся от верховой езды, он одел на руки.

Стало получаться.

Тогда он сделал рубаху из моего красного кашемирового купального костюма и повесил за пояс толстую свернутую веревку и огромный ключ от главного входа в нашу Шапель.

Нужен был еще колпак на голову.

Пошли в магазин Бон Марше, который был на соседней улице, купить чулок «на самую толстую даму» — для колпака. Сначала все не было, но когда Иван Семенович сказал, что это для «Катзар», продавцы необыкновенно оживились и сразу принесли как раз то, что было нужно.

Так как мы делали все в последнюю минуту, не придавая значения приходу на бал вовремя — приходу с нашей колонной (студией, где у нас было знакомство и где мы получили билеты), то по приходе нам сказали: «Вот сюда» — и втолкнули в дверь (не в ту, в которую мы вошли).

Мы ожидали очутиться в людном зале, и вдруг... что это? Опять та же серая улица.

Это был ловкий прием отделываться «от посторонних».

Серов подошел опять, назвал себя, показал свою французскую визитную карточку — ничто не помогало.

Помрачнел Валентин Александрович, у себя на родине он давно отвык от смешивания его со всей массой безымянных.

Да и глупо — одевались весело, а теперь уходить? — и заплатили порядочно за билеты...

Опять попробовали сунуться.

Тогда меня протолкнули в заветную дверь в зал (женщин охотно впускали), а их двоих опять повернули было, но потом страж-художник сказал: «Впустим, они хорошо одеты».

Зал гигантский. Народу — море.

Еще до прихода моих спутников я обратила внимание на кружком сидящих на полу худощавых людей с длинными бородами. Они «одеты» были в нарисованные пастелью кирпичи, намеченные местами на их смуглой коже. Изображали они средневековую облупившуюся стенную фреску. Похоже.

Ни единой нитки на них надето не было. Но на голове — металлические нимбы.

Огромный лепленный козел стоит, вызолоченный, украшенный виноградом. Ефимов только подумать успел — кто, если не он, мог сделать такого веселого козла? — как кто-то рядом сказал, что козла, специально для этого маскарада, слепил Бурдель.

Началась процессия. Несли открытый триптих.

Очень красивая натурщица изображала на нем Еву (типа Мемлинга).

Натурщиц на балу присутствовало много. Им-то быть голыми неудивительно; тут были исключительно безукоризненно сложенные девушки, и это придавало благородный вид балу.

Потом все это танцевало, потом кушало — покупали приготовленные корзины с целым ужином и вином. Шум, веселье.

Бутылки, корзины летали в воздухе над головами — так их приходилось передавать, потому что сидели на полу и очень тесно.

Сцены самые экстравагантные, неслыханные-невиданные (если не считать полотен Рубенса).

Удивительно, что при дозволенности всего нет грубости и абсолютно нет и тени насилия, даже назойливости. Таковы французы.

В танцах, которые начались после ужина, получаешь предложения самые исключительные, но не так уже невозможно отклонить их.

Полицейские имеются. В вестибюле. Появляться в зал им запрещено.

Усатые, толпясь в своих пелеринах, они развлекаются тоже, как могут.

Я тихонько спросила у одного — где уборная. «Вот сюда, дитя мое» — и втолкнули меня в мужскую уборную.

Но ведь это полисмен. И ведь одета-то я была мальчиком.

К утру, когда парижское небо стало палево-белофарфоровым и появились очертания дремлющих домов с их линиями окон, пролинованных часто-часто планками

ставень-жалюзи, вся масса костюмированных вывалилась на улицу.

Сквозь стекла глядят обыватели, вскочившие с постели в ночных рубахах.

Тут примкнули новые ряженые, те, что с вечера не могли войти в зал.

Их сейчас же отличишь, потому что они в свежих костюмах — очень сложных — чистенькие.

Вылезшие же из зала — бледные, зеленые, исхудавшие, в изодранных костюмах (у кого они были).

Идут длинной шумной рекой по улицам, к Академии художеств.

По дороге трое залезли на золотую лошадь памятника Жанны д'Арк и сели сзади и спереди золотой девы.

Полицейские не трогают (им приказ), хотя смотрят озабоченно, ибо золотая лошадь покачнулась на своих двух ногах, которыми держится на цоколе.

Многие едут на такси. Целая вереница автомобилей, едут поэтому тихо.

Толпа разъединила меня с моими спутниками. Устав идти, я встала на подножку одного из открытых автомобилей, где сидела компания довольно легкомысленно одетых дяденек.

Потом я перебралась внутрь, потому что компания оказалась «радушной».

Когда мы ехали через мост, Серов с Иваном Семеновичем как раз проходили по набережной Сены, вдруг Серов увидал меня в отражении реки, среди вереницы перевернутых вниз седоками автомобилей, на фоне неба.

Зоркий человек!..

Он со смехом указал на меня Ивану Семеновичу, который на сей раз проникся снисходительностью по меньшей мере парижского полисмена.

Мы встретились втроем около Академии, где народу осталось уже меньше — только самые рьяные.

Студенты устроили кошачий концерт под окном нелюбимого профессора.

Кто-то сел на трубу фонтана во дворе Академии.

Кто-то пустил фонтан, и сидевший продолжал сидеть, хотя весь намок.

Натурщица стала всерьез промывать в фонтане длинные черные свои волосы, а утро было более чем свежее.

Между тем Париж — ранний город — ожил, и мы спохватились: как-то пройдем — солидные жильцы — мимо монастырской консьержки? Серов с крагами на руках, в красном костюме...

Ничего, как-то проскользнули.

Несколько дней после того ходили, как в пьяном угаре.

Оказывается, если трудновато было перестроить свою психику в сторону «Катзар», то обратно — еще труднее.

Иначе ощущаешь мир и людей.

Вернувшись в Россию, я-таки кончила Училище живописи, сдала «научные» экзамены (анатомию, историю искусств, химию, перспективу и пр.), диплом художника получила — а на что он мне? Семейные и хозяйственные обстоятельства не давали мне времени для живописи вдоволь.

Написала тогда в с. Эммаус (12 верст от Домотканова) «Трактир» — живописная солнечная внутренность

22 Н. Симонович-Ефимова. Возвращение с масленицы. 1912



деревенского трактира на большой проезжей дороге. В нем я позволила себе, освобожденная, кажется, дальностью расстояния от дома, отдаться инстинкту и написала передний план — столы, покрытые скатертями, с обратной перспективой. Тогда я объяснила себе (для себя) эту особенность так: я хочу, чтобы взгляд только скользил по первому плану картины, потому что главное происходит на заднем плане.

В. Фаворский, который тогда только что входил в нашу семью[52], одобрил именно это в моем этюде, и меня, привыкшую к более заземленным суждениям, приятно поразил его взгляд. Помню, я отметила, однако, его как «чудаковатое», как невероятное, «неправильное», хотя сам чувствовала именно так. Но моя природа такова: я нечто ощущаю и даже действую именно в таком направлении, мысля подсознательно; но у меня нет мостика к ясному осознанию даже того, что это есть **Мысль,** что это есть **Нечто,** представляющее все-таки единицу, и это **Нечто** достойно быть выраженным членораздельно, во всеуслышанье или, хотя бы, про себя. А вырази я только членораздельно — вот, оно способно было бы к развитию. Но нет, я буду этот намек на новый во мне путь развивать

52 В. А. Фаворский в 1913 г. женился на Марии Владимировне Дервиз, племяннице Симонович-Ефимовой

только тогда, когда ясно скажет или поддержит его во мне, докажет мне же — другой. И скажет авторитетно; иначе, поступая именно так, я еще буду спорить и возмущаться, точно когда я сама в себе, в себе бессловесной — это один мир, а когда есть слова и люди, и общество — это другой мир, и при переходе из одного в другой все знаки должны почему-то меняться на обратные. Я ощущаю это как дефект. Однако есть мнение, что в этом мое

23 Н. Симонович-Ефимова. Девичья 1911



преимущество: ощущение, выраженное словами, выраженное, быть может, неточно — закрепится именно так и имеет шанс направиться по неверному пути.

По поводу этого «Трактира» профессор П. А. Флоренский[53] сказал однажды: «Ваши картины всегда символичны. В них, кроме того, что они изображают, есть еще и другой смысл, о котором Вы, может быть, и не подозреваете. Тут символика цветов. Вообще, все цвета что-нибудь значат, помимо еще обозначений, принятых условно. На самом деле значат.

Розовые столы. Розовый цвет — доброта, гостеприимство, что свойственно и вам, и этой комнате, как приюту.

Голубой (обои) — преданность идеалу, верность. Это опять тут уместно, и в то же время тут сказались, может быть, народнические идеалы ваших родителей — служение людям.

Коричневый — цвет дверей — утомленность, но не плохая. И это должно быть у входящего.

53
П. А. Флоренский в 1921—1924 гг. преподавал во Вхутемасе.

Солнечная комната сзади — хорошо, что желтая, а не белая, и хорошо, что занимает так мало места на картине. Она все равно центральная.

Оранжевый цвет стойки — цвет вообще зазывающий, знаменует желание показать себя с выгодной стороны, заставить принять.

Все эти цвета у Вас тут потушены, потому что все же это трактир и все эти свойства в низшем разрезе.

Все это делает Вашу картину символичной, не в поверхностном смысле (как, например, у Метерлинка), а в настояшем, существующем».

Остальные вещи, сделанные тотчас после заграницы, до войны: «Мама за письменным столом в Домотканове» (1912).

«Портрет моей тети (Софья Семеновна Коль)» (1913).

«Масленица» во многих видах. Та, что более всего разработана и лелеяна, которая была на выставке «Мир искусства»[54] (1912), пропала, увезенная на выставку в Ростов-на-Дону (масляные краски на листе серого картона). Другая «Масленица» недавно вернулась ко мне в хорошем виде (темпера и пастель на картоне). Третья, найденная мною в дворницкой одного московского особняка приколоченной над кухонной плитой, тоже вернулась к нам, но закопченной и со следами гвоздей от висевшей на ней посуды. Однако она стала от этого, пожалуй, лучше. Она и была вроде лубка по сюжету, а теперь, от дворниковых взглядов и обращения — стала лубочной и по технике. Эта вещь памятна для меня тем, что я, считая себя слишком неподвижной и косной, заставила себя в 1912 году написать ее без перспективы, как на плане. Получилось странно — как будто бы несколько импрессионистских картин, некоторые из которых — вверх ногами. Но отдельные места живописны.

54
«Мир искусства» — художественное объединение, основанное в конце 1890-х годов в Петербурге, включало петербургских и московских художников, возглавлялось А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым; существовало до 1924 г.

В течение ряда лет я разрабатывала сюжет масленичного катания в Тверской губернии, пока он не сменился другим — тамбовскими бабами. Первый эскиз «Масленицы», акварельный, замеченный Павлом Давидовичем Эттингером еще на первой для меня выставке, «Ученической», относится к 1901 году; последний — к 1913 году[55].

«Собака с сосущими ее щенятами» (выставка 1915 г., Московское товарищество) пропала в Ростове-на-Дону вместе с «Масленицей».

Две вариации «Девичьей» (1911). Одна пропала бесследно, другая приобретена в Третьяковскую галерею. Между двумя этими этюдами разница только в людях, которые были в комнате. Но комната та же, то же расположение вещей, лишь несколько иной угол зрения. Я писала — то один из этих этюдов, то другой; я нашла, что это очень удобный способ, чтобы писать уверенно, без страха испортить и явно двинуться вперед. А именно: то, что найдено в одном — непременно сможешь сделать и в другом, но сделаешь сознательнее и лучше. Тогда догоняешь первый до второго, но он непременно выходит лучше второго — и когда повторишь опять это же на втором — опять переходишь дальше границы первого и т. д. Не боясь испортить раз достигнутого — мне показалось,

55
К теме «Масленица» Симонович-Ефимова вернулась в 1946 г., выполнив фаянсовый барельеф с изображением праздничного катания в деревне. Она предполагала расписать ее подглазурно кобальтом, золотом и охрой, но не успела сделать это.

что в этих этюдах я сделала лучше, чем могла ожидать от себя.

Тогда же, по возвращении из-за границы (наглядевшись в музеях Лондона и Берлина), я сменила, в графике, офорт на деревянную гравюру. Офорт показался мне не подходящим к русскому пейзажу и сюжетам.

В деревянной гравюре сделала тогда: «Аня Чехова», «Девки тяпают», «Богомольцы», «Автопортрет» и «Празд-

24. Н. Симонович-Ефимова Девки тяпают. 1915

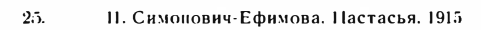


ничные лошади». Гравюры все в три цвета. Иные из тех трех клише, которые каждую составляют, за неимением подходящей деревянной доски, сделаны на линолеуме, который трактован, однако, как дерево. Я никогда так и не пробовала резать по торцу пальмовой доски. Резала на продольной доске, березовой, иногда и на липовой. Все доски сгорели в 1917 году в усадьбе Тамбовской губернии

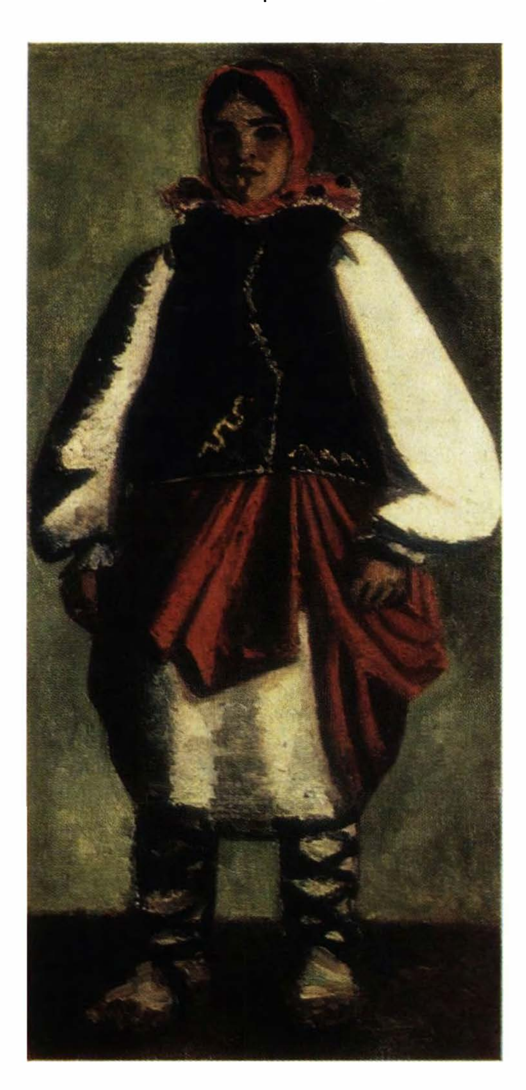
Сделала тогда же силуэты: «Митя Дервиз с женой Аней Чеховой» и натюрморт «Цикламены и мыши» (приобретен кем-то на выставке Московского товарищества)

Уже три года жили мы в Тамбовской губернии, и ее просторные пейзажи, в которых все и всё, кого и что видишь, проецируются на фоне неба, огромного тут, как океан, статная красота мужиков и баб, суровость построек деревень — овладевали мною, и я искала овладеть ею [красотой].

Рисунки и живопись, сделанные в это время, — составляют центр моей художественной деятельности всей жизни.



25. Н. Симонович-Ефимова. Настасья. 1915



То, что я там нашла, было мое собственное, ни у кого не виденное, это была я сама, и это была Тамбовская губерния.

«Бабы, тяпающие подсолнухи» (выставка Московского товарищества, собственность Бухгейм); «Богомольцы»; «Крестный ход»; девка в красной юбке, «Настасья»; «Интерьер» (собственность П. Эттингера); «Зеленая комната» одной старушки; «Портрет», «Девочка, пьющая из бутылки» — этюд для «Богомольцев»; «Портрет Нины Винберг»; «Деревенские дети» — дети на фоне кирпичной архаически разукрашенной тамбовской избы. Эта картина суровая, так сказать, жестокая, над которой я возилась несколько лет — огромная, $3 \times 2^1/_2$ арш. [$2{,}1 \times 1{,}8$ м] (сгорела в 1917 г.); сюжет — деревенские дети этого медвежьего угла, худые, суровые, вроде папуасов (экзотические, в сущности), сзади ползет еще щенок, с перебитыми ногами, — все сурово и страшно — веселы только два поросенка — бегут гуськом в поле.

«Молотьба» — приобретена каким-то генералом на выставке Товарищества. На него пахнуло (сказал он в канцелярии выставки в объяснение своей покупки) его детством от этой вещи, потому что он провел его в Лебедянском уезде.

«Девочка» — приобретена музейным фондом в 1918 году и отослана в 1925 году в Могилевский музей.

В Москве в тот период (1916—1917) писаны: «Портрет Марии Самойловны Цетлин» (выставка Товарищества) и «Портрет Ив. С. Ефимова». Оба эти портрета — только лицо, взятое в увеличенном масштабе: $1^3/_4 \times 1^1/_2$ арш. [$1{,}2 \times 1{,}0$ м]. Этого размера требовал характер и той и другой модели: Мария Самойловна — героическая фигура римской матроны, красавица, и Иван Семенович — тоже физически и духовно крупный человек, ни в каком смысле не укладывающийся в рамки обыкновенной «натуральной величины».

«Интерьер» — наша квартира в Сокольниках, с отражением в зеркале, ненавистная мне вещь, может быть, потому, что «экстерьер» этого интерьера выстроен на псевдоамериканский лад.

«Портрет д-ра Литвинова»; мальчик «Ванюша» голопузый писан в Домотканове (1917).

Живопись начала революции. Несколько акварелей: «Выборы в Сельский Совет», «Митинг», «Съезд на выборы», «Второе марта в Москве», «Второе марта перед Думой». Одна из этих акварелей куплена кем-то в Америку, другая — Бухгеймом, третья — С. Д. Кирпичниковым.

«Этюд складок на мчащейся фигуре».

Во время голода я не писала вовсе.

Абрам Маркович Эфрос умудрился все-таки выжать из меня три плаката для Центросоюза[56] на темы детей (один из них был напечатан и расклеен) и двенадцать открыток на темы детей же (напечатаны не были), и иллюстрации к рассказу, кажется, Наживина; а сама я выколотила из себя еще множество силуэтов, больших, маленьких и огромных для Театра теней.

56 Центросоюз — Центральный союз потребительских обществ СССР.

Наташа Сац[57] заставила написать в одну ночь портал вокруг пятиаршинного экрана для Театра теней — во всю стену. Я сделала с натуры тени голубые, на белом фоне, величиной с полу до потолка — Ивана Семеновича, Натальи Ильиничны, художника Королькова и еще две тени общего характера, и тени масс цветов, листьев, виолончели — изломанные по выступам и углублениям стены. Тени были похожи, как портрет, то есть говорили о человеке не меньше, чем живописный портрет.

57 Н. И. Сац — народная артистка СССР, директор и главный режиссер Московского Гос. Детского музыкального театра. В 1918 г. создала первый детский театр, в котором Ефимовы организовали кукольный и теневой театры. Подробнее о Кукольном и Теневом театре см. статью настоящего сборника — «Театр художников».

26. Н. Симонович-Ефимова. Ванюша. 1917



К утру все было готово, а днем у нас было два спектакля в этом театре, с промежутком в два часа, когда мы пошли на Трубную площадь пообедать в Татарскую столовую: поесть хлебова из раздробленных лошадиных костей.

Однако портал был свеж и замечательно бодр и весел — это была тень от якобы пробегающей где-то тут, невидимой, вереницы веселых людей.

Через восемь месяцев этот портал почему-то сломали в куски. (Он был написан на фанере.) Меня даже не предупредили, хотя я ходила в театр каждый день — и не осталось даже фотографии.

Примерно в эти же годы сделаны: силуэты к одной французской бретонской песенке, из репертуара Иветт Гильбер — «Симона» — 16 силуэтов (для кабаре «Летучая мышь»); к «Масленице» — 25 силуэтов (для театра в Ма-

27. Н. Симонович-Ефимова. Нина Винберг. 1914



моновском пер.); к сказке «Мена» — 40 силуэтов; к постановке «Пушкин в деревне» — 20 силуэтов; «Натюрморт» — 10 силуэтов; к постановке собственного сочинения «Приключение на улице Парижа» — 50 силуэтов (для «Летучей мыши»); к стихотворению Некрасова «Мужичок-с-ноготок» — 15 силуэтов (для Театра в Мамоновском пер.).

Все они вырезаны в бумаге в небольшом размере (15—30 см) и из фанеры — в большом (50—80 см).

Может быть, кто-нибудь подумает: силуэты, деланные для театра, неприлично перечислять в списках своих чисто художественных произведений. Отвечу (потому что этот «кто-нибудь» не только подумает, он кому-нибудь да и скажет): смотря как относится автор силуэтов к силуэтам. Для меня силуэт — это серьезный вид графики.

Есть разница между силуэтами, которые я режу для театра, для продвижения по освещенному экрану,

и теми, которые предназначаются быть рассматриваемыми на листе бумаги, неподвижными — в книге или в рамке — висящими на стене. Разница есть, но какая — на это мне трудно ответить определенно, не просмотрев фактически своих силуэтов. Это я еще сделаю [53]. Но путь наблюдения мне выясняется. Вырезанный силуэт для театрального экрана был бы неприятен, просто не годен, если бы он был сух и точен. В нем не будет дыхания, воздуха, атмосферы

53 Симонович-Ефимова выполнила это намерение, не только посвятив искусству силуэта главу в «Записках петрушечника» (приведена в настоящем сборнике), но и написав в 1947 г. работу «Теневой театр».

28. Н. Симонович-Ефимова. Автопортрет с виолончелью. 1916



действия, массивности. Он производил бы, двигаясь, впечатление гальванизированного трупа. Он должен быть более «сугробообразным». И обратно — силуэт, выполненный на бумаге, неподвижный, неинтересен, если не будет точен аскетически. Углы скругленные, или заостренные, или из прямых линий, контуры округлые или же прямолинейные должны щеголять всеми своими многообразными и лихими определенными оттенками. Это — Танец линии.

Мои силуэты «Вооруженного восстания» относятся к более раннему времени, к 1905 году. Силуэты, которые я делала в 1906 году, напечатаны в «Детском саду». Одна из таблиц приложения к разделу «Ручной труд» — «китайские тени» — изображает семейную группу: В. Д. Дервиз

поет, В. С. Серова аккомпанирует; у печки Аделаида Семеновна Симонович; на качалке моя сестра — Надежда Дервиз. Это в Домотканове.

Силуэты «Французские тяжеловозы», «Омнибусы» и «Извозчичьи кареты», бывшие на выставке графики, устроенной К. К. Первухиным в Москве, сделаны были в Париже в 1909 году.

По просьбе Серова я устраивала теневой театрик

29. Н. Симонович-Ефимова. Тамбовская девушка. 1912



у нас в Шапель в Париже и показывала силуэты гостям Серова и нашим. В числе гостей была Елизавета Сергеевна Кругликова.

К периоду 1917—1920 годов относятся также красочные разрешения, но не красками по холсту, не акварелью по бумаге, которых тогда и не было, а в материале — шелком, мехом, ситцем, кашемиром — одежд семидесяти кукол, резанных из дерева или лепленных из папье-маше Ефимовым и мною для нашего Кукольного театра петрушек.

Из папье-маше, меха и тряпок я сделала несколько кукол: Петрушка, Баба-яга, два Черта, Леший, Балерина, Свинья, Журавль, Жужу, Барбос, Мужик, Смерть, Медведь, Старик, Китаянка, Черепаха, группа двух Негритят, Эскимос[59].

59
Симонович-Ефимова перечисляет далеко не всех театральных кукол, сделанных ею одной или совместно с И. С. Ефимовым. Наиболее художественно выразительны выполненные ею в 30-х годах «тростевые куклы»: Патер, Макбет, Леди Макбет, Сомнамбула, Ведьмы, Пушкин (о них см. статьи «Кукольный театр художников» и «Несколько слов о куклах» в этом сборнике).

Декорации и декорировка этого театра-балагана — тоже художественное произведение, мое и Ивана Семеновича.

В период Революции художественные свойства мои пошли в другое русло — обработка голоса, слова, и в Театр петрушек. Кроме того, что театр этот давал средства для существования, он давал бодрость посредством веселящейся вокруг публики. За период с 1917 по 1922 год мы дали

30. Н. Симонович-Ефимова. Хоровод. 1914



вдвоем с мужем 500 спектаклей на нашей складной передвижной сцене *. Мы вдвоем сами делали всех кукол,

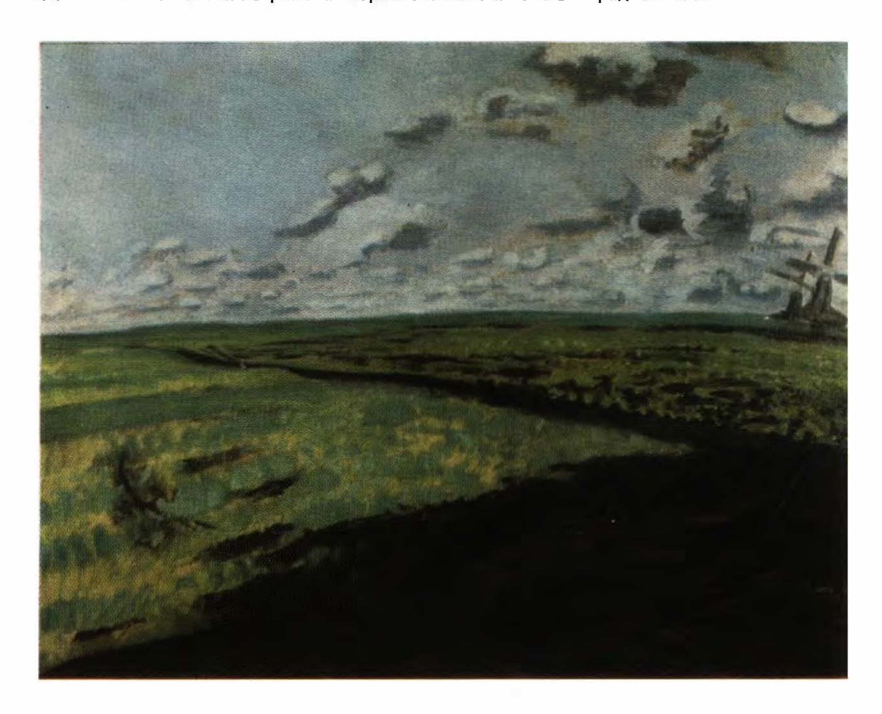
* Сейчас, в 1932 году, — их более тысячи (прим. *С.-Е.*).

сами двигали ими, говорили за них, давали пьесы своего оформления или и своего сочинения. Этот вид народного театра мне пришло на мысль перенести на сцену индивидуального литературного театра. За десять лет, что мы пропагандировали эту мысль своим театром, она стала всеобщей.

Итак, в боевое время первых пяти послереволюционных лет я не писала вовсе. А когда, с возникновением нэпа и оправившись от голода, принялась — то оказалось, что пишу иначе, в особенности иначе рисую.

Писать я стала более обдуманно, «раздумчиво», и, может быть, это хуже, потому что как женщина я по преимуществу в живописи не умственна. А рисовать стала как будто лучше. Появилась, наконец, неожиданно, «фор-

31. Н. Симонович-Ефимова. Чернозем. Поле и небо в Отрадном. 1913



ма». Та форма, за которой тщетно и так мучительно прогонялась всю молодость *.

* По этому поводу вспомнила слова Серова: «Плохой рисунок — «женская болезнь», все женщины рисуют плохо. Не люблю я женщин-художниц и женщин — общественных деятелей». И, повернувшись в мою сторону, добавил серьезно: «Тебя и маму я всегда исключаю» (прим. *С.-Е.*).

Возможно, что эта, более обстоятельная, форма (более точная и в то же время более обобщенная) есть следствие изменения от возраста, качества глаза, потому что в молодости я была скорей близорука, а теперь вижу точнее.

Может быть, это поворот к упрощению формы, влияние кубизма, особенно в скульптуре, где кубизм более мне приемлем, чем в живописи.

Может быть, тридцатилетнее соседство (по комнате, письменному столу и альбомам) такого прирожденного рисовальщика, как Иван Ефимов, мой муж.

Может быть, сознательное, наконец, и более трезвое отношение к любезному мне импрессионизму (в смысле его

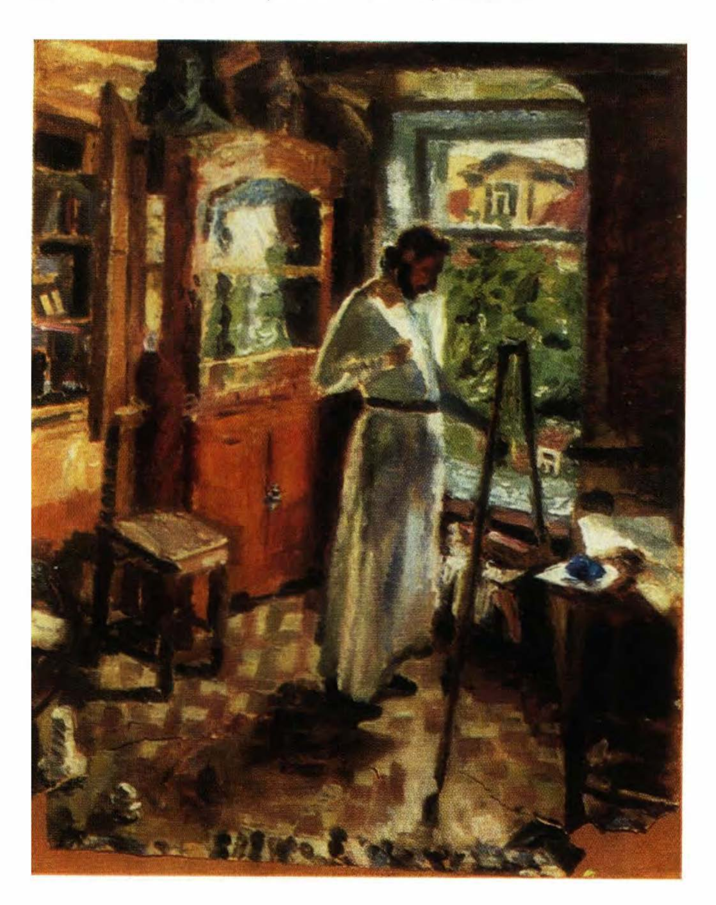
осуждения) под влиянием бесед и лекций во Вхутемасе Павла Александровича Флоренского (1921—1924) и мнений Владимира Андреевича Фаворского.

А может быть, все эти влияния вместе плюс что-нибудь еще.

Очень большой кусок моей жизни отдан кукольному театру. Почему?

Мне всегда кажется, что творчество — это есть

32. Н. Симонович-Ефимова. П. А. Флоренский. 1925

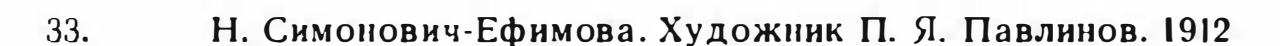


состояние человека. Вдруг является уверенность, что сейчас твой мозг и руки в состоянии явить на свет что-то совсем новое, вполне свое, цельное, готовое. Тут уже на втором плане стоит, что это будет такое, даже то, в какой области будешь творить. Важно, что ясна возможность в данный миг своротить горы. Живописец может создать тогда, в случае надобности, не картину, а красивый стих, оригинальную, единственную в своем роде пьесу, выдумать невиданно-неслыханное какое-нибудь вырезание из бумаги...

Дух творчества, который таким образом схватывает человека (он является без предупреждения и при самых, по-видимому, неподходящих обстоятельствах места и вре-

мени), — дух этот бывает двоякий: один его вид — радостный, бодрый: наполняешься самозабвенной легкостью, и нет тебе препятствий: нету белой краски — берешь черную, с уверенностью, что она превратится у тебя в руках в белую. И так и есть — на картине она производит впечатление света.

Другой вид духа творчества тот, когда он оборачивается в мрак, но, как и раньше, тело получает легкость.



33. Н. Симонович-Ефимова. Художник П. Я. Павлинов. 1912



Эта легкость — самозабвение в крайнем отчаянии. Рисуешь, пишешь, стиснув зубы, от злобы на все и всех, но опять-таки, нет помех материи: холод, усталость, время, пространство отступают, как ночные страхи перед днем...

То, что делается в такие минуты — законно и нужно. Оно продиктовано кем-то, чем-то, а тебе остается только после согласиться с написанным, с нарисованным — и обязательно согласишься.

В такие мои состояния начался наш кукольный театр.

Но это были минуты светлого духа, тогда как живопись почти всегда выходила из отчаяния.

Мне стало психологически невозможно заниматься живописью. Всю жизнь и, кажется, при всех обстоятель-

ствах я себя чувствовала живописцем, а тут — ни живописных образов, ни мыслей о живописи, ни даже живописных впечатлений [...]

Замелькали, замелькали вдруг дни, которые, мне представляются, выдаются тебе каждое утро, когда откроешь глаза, в виде прекрасной, новой, шелковой ленты, довольно большой, около аршина с четвертью. Из нее можно сделать многое. Но разные суетные и суетливые

34 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрации к французской песенке «Симона». 1911









дела, которых вдруг развелось множество, перерезают ее пополам, еще пополам, еще пополам... К концу дня остаются куски в вершок, все еще на что-то годные — вдруг, непременно, трах! стук в дверь — еще один «чик» ленты — и у вас уже не лента, а крошево, ни на что не годное.

Но оказалось, что в такое накрошенное время театром заниматься не только можно, но даже оно благоприятствует театру: упражнение голоса, декламация успокаивают раздражение, ощущение отравления, происходящее от сознания того, что делаешь не то, что тебе положено.

Даже когда не стало средств к существованию[...] я могла с весельем в душе распевать гаммы и упражнения, со всем вниманием прислушиваться к звуку своего голоса, часами вырабатывать тот или другой оттенок интонации, заучивать страницы стихов и прозы. А может быть, потому-то и могла... Привычкой стало, как только очутишься одна в квартире, мигом браться за декламацию, хотя бы это случилось среди полного беспорядка, неубранной ком-

35. Н. Симонович-Ефимова. Масленица в деревне. 1916



наты, непостланных кроватей, начав мести пол и бросив кучу сора, где пришлось, и прислонив щетку к роялю.

Обед не стряпается, комната стынет (совсем как и сейчас, когда пишу), того и гляди соберутся домочадцы в надежде на какую-нибудь горячую пищу... Но все равно: то, что забрало меня, сильнее моего благоразумия: куклы, кукольный театр, пьесы кукольного театра заполнили голову и вот уже много лет, как там и сидят; лучше сказать — носятся, сумбурно перемешиваясь с мыслями о всем том, что не есть кукольный театр, и о чем тоже все-таки ведь до́лжно подумать.

Вот дух, который сделал пять случайных кукол[60] орудием, годным для возникновения нашего кукольного театра *.

60
Речь идет о пяти куклах, присланных из Франции М. Я. Львовой в Домотканово в 90-х годах в качестве подарка племянницам. С этими куклами (Гиньоль, Пьеро, Доктор, Негр, Полицейский), купленными на базаре, Симонович-Ефимова начинала свои занятия кукольным театром.

*
Здесь я употребляю н а ш е г о в смысле качества, очень определенного, но понятного только тому, кто видел наш ефимовский театр (прим. *С.-Е.*).

«Новая история» его сложилась необыкновенно ясной и простой: каждый шаг дифференцирован и является решительным шагом вперед. Видно, и жизнь подхватила его, и определенно понесла на своем гребне, вопреки рутине. Нам надо было только поспевать за нашим театром. Это **только** означало: сочинять пьесы (потому что никто этого не может делать), упражнять голос и дыхание, искать выражения пьесы в движениях, усвоить найденное, затвердить это более чем твердо, сделать во время спектакля свою голову ареной моментальных наитий (запомнить их и обработать потом), драть огромные проценты со своего здоровья: в случае надобности, в первые годы, мы носили весь театр (полтора пуда) на своих двух спи-

нах, случалось — от наших Красных ворот к Новодевичьему монастырю... верст восемь...

Я уже не говорю о самом спектакле, когда внимание надо сосредоточить, как острие иголки, а телу дать такую развязность, от которой пот льет ручьем.

Я отвлеклась, объясняя, что значат три слова: «поспевать за театром».

Вернемся к его истории, которая интересна как

36 Н. Симонович-Ефимова. Масленица в деревне. 1916



пример возникновения явления, просто, на манер березы, вырастающей из маленького семечка: никто ее не поливает, не подвязывает, не рыхлит ей землю... (пайщики не собирали для нашего театра паев, государство его не субсидировало, каменщики не строили театра, ни одной капли чужого пота и крови нет на совести этого театра)...

Наоборот, иной раз наступят на нее... (иной администратор театра... но к черту...), при надобности подерут с нее бересты, наломают веников... А береза растет на своем бугре; уже ориентируется на нее в метель путник, ветер шумит в ее зеленых ветвях...

Практическим следствием выступления в Московском товариществе было сразу приглашение играть в Café Pittoresque [Кафе «Питтореск» (франц.)] на Кузнецком — роскошнейшем художественном кафе, которое украшал художник Якулов (лето 1917 г.).

Полная страха перед такой ответственной ролью, я и в мыслях не имела отказаться. Я все только перебирала в памяти множество литературных произведений: баллады Жуковского, песенки Беранже, русские и французские старинные песни, — нет, нет, нет — везде мало действия.

Театр петрушек интересовал (и интересует) меня только как театр действия. Сила и значение этих кукол в действии, в жесте. С самого начала догматом стало то, что нельзя унижать петрушек малейшими пустыми местами, длиннотами.

Надо, стоит играть только то, что их возвеличивает, показывает их настоящую силу, в чем они лучше, чем артисты-люди; а потому — постановочность, обстановочность, костюмы, декорации, даже **литературная интересность фабулы** — все это тогда же выпало из моего внима-

ния. «Нарочно» выпало. Лучше сказать — инстинктивно выпало, потому что вижу — сознательность поступков мне не свойственна.

В петрушках нужно для меня вот что (повторяю еще, еще): удобная для жеста фигура и жест.

Им надо дать повод для жеста — фабулу.

Тогда, среди разных литературных тем, мне пришла на мысль басня Крылова «Пустынник и Медведь».

37. Н Симонович-Ефимова. Куклы «Волк» и «Журавль». 1918



Попробовала сыграть ее для себя перед зеркалом, думала — будет один-единственный жест — когда медведь убивает пустынника камнем, но, как только стала передавать эту драму жестами, увидела, что вся она состоит из действия, которое развивается быстро, ровно, все время, не задерживаясь, и с места в карьер. Жесты полились один из другого, понятные, ясные, любопытные, захватывающие, ни одного слова можно было не произносить, а все было понятно.

Басни Крылова явились новой стороной: ясно, что все это драмы, так плотно набитые действием, как, может быть, ничто другое. Недаром басни побывали в классической Греции.

Первого Мая 1919 года, разъезжая в фургоне по улицам Москвы (раньше этот пароконный фургон служил для перевозки мебели), мы показывали кукол с задней, открытой его части. Дали по заданию МОНО [Московский

отдел народного образования] пять спектаклей, но еще и несметное число маленьких.

1) На Чистых прудах — перед морем народа.

2) Во дворе дома имени Розы Люксембург.

3) У Красных ворот.

4) Перед Тургеневской читальней (у Мясницких ворот).

5) На площади перед Зоологическим садом.

На всех же улицах, находящихся между этими местами, пока фургон ехал, мы в нем играли разные импровизации, что хотелось играть в связи с попадавшимся на глаза. Фургон ехал — мы в нем играли и играли, возбужденные праздничной улицей, праздничным движением, праздничной погодой... Прохожие, оглянувшись на наш фургон и увидя движущихся кукол, поворачивали и, ни слова не говоря, ни минуты не медля, и дети, и взрослые, и те, что шли одни, и в компании, пускались за нами. Мы заряжались еще большей энергией и не могли остановиться играть. Вечером оказалось, что за нами бегут несколько подростков, которые, попав на первый спектакль у Чистых прудов в 12 часов, ходили за нами весь день. Возвращаясь с последнего спектакля у Зоологического сада в 10 часов вечера, мы взяли их, наконец, в фургон, и они помогли нам дома разгружаться.

После спектакля у Чистых прудов, на улице, была поднесена куклам, неизвестно кем, деревянная игрушечная кровать для «Принцессы на горошине», совершенно подходящая. Она служит до сих пор в этой пьесе, и я дорого дала бы, чтобы узнать, как случилось, что такая особенная кровать очутилась на улице да еще в одно время с нашим проездом. Материя, которой было обито ее дно, почти истлела, но я не меняю ее, всячески подштопываю — мне жаль уничтожить аромат таинственности этого подарка.

Выдержка из описания первомайских спектаклей в «Известиях Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов крестьянских, рабочих, солдатских и казачьих депутатов» (№ 93/645, 3 мая 1919 г.):

«Наибольшим успехом пользовались Петрушки в исполнении художников Ефимовых, которые в разукрашенной фуре, разъезжая по городу, давали представления басен Крылова на площадях и людных улицах, собирая тысячные толпы детей и взрослых».

Девятнадцатый и двадцатый годы особенно густы спектаклями, потому что в девятнадцатом мы играли, кроме своих частных спектаклей, три раза в неделю в постоянном «Кукольном театре» в Мамоновском переулке, а в двадцатом поездили с театром по деревням Московской губернии зимой и Тамбовской — летом.

Первая из этих поездок, по Московской губернии, родилась случайно: возвращаясь со спектакля из Волоколамска в Москву, мы никак не могли сесть с нашим театром ни на один из поездов, так они были в то время переполнены. Театр препятствовал нам, но он же и повез нас по-своему: на лошадях, давая спектакли во встречных деревнях, утопающих в чистом снегу, в деревьях, покры-

тых инеем, окруженных розовыми, при восходящем солнце, фарфоровыми полями, где в лесу так тихо, что хочется лечь и лежать, ни о чем не хлопоча.

Но подъезжать было страшно к каждому новому селу; суровая или милая встретит нас учительница, озлобленные ли будут мужики, пойдет ли навстречу Исполком, дадут ли лошадь?

А приехав — очень хлопотливо: расшевелить, не мед-

38. И. Ефимов, Н. Симонович-Ефимова. Афиша кукольного театра. 1918



ля ни минуты, тихую деревню, добыть лампочку, керосину... школьный керосин в то время как раз весь ушел на «ликвидацию безграмотности», а достать его у частных лиц было трудненько. Счастье, что нам достаточно одной семилинейной лампочки — есть даже своя прелесть в таком скупом поневоле, таинственном освещении. Никак не находилось проволоки, чтобы подвесить лампу в одной деревушке; спасение все-таки явилось — за некоторую плату здоровенная баба держала ее во все время спектакля в поднятой руке, на манер «Истины» в картине Бугро.

Время было беспощадное ко всему, что не самая первая необходимость[...] а нас не только просто терпели, но благодарили за бодрое настроение, которое сообщалось спектаклем.

Окончив спектакль, ночевали на самом том месте, где стоял балаган (единственное [место], не затоптанное

публикой), спали на шубах, покрывались нашими театральными драпировками, под голову клали матрасики из «Принцессы на горошине», отдыхали только во время десятиверстного переезда из села в село.

Ехали мы пять недель по этим глухим[...] деревням Волоколамского, Рузского и Можайского уездов.

Шаховское, Судислово, Елизарово, Пленицыно, Ильинское, Сденежье, Титеево, Бралино, Муриново, Ядрово, Сумароков, Городково, Бухлово, Кобылино, Новлянское, Ащерино, Осташево, Климентьево — это деревни, где [мы] давали спектакли. Дали 39 спектаклей. Из Можайска уехали на поезде благодаря спектаклю, данному на самом вокзале [61].

59 Театр Ефимовых на улице в Москве 1 мая 1919



Въезжаешь в деревню — мальчик играет на пустынной улице. Поровняешься с ним, кто-нибудь из нас соберется ему крикнуть: «Милый, приходи в школу, будет представление, интересно». (А сами еще не знаем, может ли согласиться школьный совет дать школу[...]). Мальчик же тотчас окаменевает на месте, ни один мускул лица больше не пошевелится, только следит глазами за убегающими нашими санями. Кажется, ничего не слышал, не понял. Когда мы далеко и готовы уже скрыться за сугробом, он вдруг срывается с места, как ужаленный, догоняет и ясным голосом кричит: «В котором часу приходить-то? Задаром?» Все понял, еще как понял-то! Если будни

61
Об этой поездке см. письма от 5, 10 и 22 марта 1920 г. в настоящем сборнике

и спектакль для детей, то этого, в смысле рекламы, почти довольно. Через час перекликаются голоса через деревню: «За две картошки пускают». «А за одну большую можно?» — с другого берега оврага, перерезывающего деревню, доносится. «Можно», — откликаются невидимые голоса с какой-нибудь ледяной горы[...]

Просыпаешься в чудесных утрах. Мороз; все деревья в инее, свет оранжевый. На столетней липе перед окном, в бледно-оранжевых волнах, горит, сверкает один кристалл посередине. А потом зажигаются на концах веток и на верхушке, везде, повсюду. Аллея пропитана светом.

По волшебным путям повел театр[...]

В Тамбовской губернии положение наше с театром было иное.

Население тут ни о каких спектаклях не слыхивало, да и ездить тут пришлось летом, когда крестьяне черноземных этих мест превращаются, конечно, в совсем особые существа, ни о чем не помышляющие, как только о земле, земле и работе.

А тут еще голод и разгром после недавнего схлынувшего (кажется) Мамонтова.

Совсем не место театру. Существование наше держалось все время на острие ножа, но мы все-таки ездили, так манила родная степь. Играли только по воскресеньям. Уезды были Липецкий и Лебедянский. Деревни — Студенки, Сокольское, Даренка, Теленженка, Тюшевка, Боринские сахарные заводы, Студенские хутора, Дикое, Вшивка, Вешеловка, Кистенева Дубрава.

Есть угроза в самом звуке этих названий.

Спектаклей было 20. Семь из них в Липецке.

В одно из этих сел мы попали, когда там было настроение, очень неподходящее для спектакля — возбужденное и вместе угнетенное: всем миром только что избили (переломав ребра) человека, и он лежал, полуживой, в общественном амбаре, около которого как раз мы расположились играть, не зная ничего о случившемся.

Только после спектакля мы случайно услыхали об этом, а также и о том, что собравшиеся на представление хотели бить после и нас.

Но балаган наш живописен! От игры кукол веет чистотой! Не могло этого случиться! И правда, мы уехали благополучно, не получив только ровно ничего за представление. (Были счастливы, что уезжаем со всеми целыми ребрами и куклами.)

Но если в этих местах не видывали, не слыхивали о театре, то о «зрелище» вообще эти люди знают больше нашего. Такие глухие места (40 верст от Лебедяни) суть местопребывания великих, прирожденных декораторов, великих композиторов празднеств, великих, изначальных драматургов. Каждая свадьба, похороны, да что — каждый обед, каждый простой поклон встречной бабы — произведение искусства. Во всем — врожденный ритм, декоративная осанка, пышная повадка, рассчитанный поколениями безошибочный эффект, глубина смысла. Деревенская ярмарка! Ходы![...] Они прекрасны, как греческие процессии!

Там есть село Куймань, которое состоит из потомков половцев. Мужики там выше человеческого роста,

а женщины — архаическая греческая скульптура. И они величавы и обряжены, как идол, как святыня. У них ассирийские пояса, египетские уборы, греческие живые складки юбок. У них медные голоса и дикие, дивные песни.

Выхвачу из списка тамбовских деревенских спектаклей один в деревушке Даренке.

Поставили мы свой балаган посреди улицы после обедни, и сейчас же все сошлись, сбежались, нестройный

40. Н. Симонович-Ефимова. Две бабы. 1924



шум превратился в тишину, из которой тут, там выскакивали острые словца, шутки, сдержанный смех, громкие приказания баб. Когда у нас было все готово, я выглянула, и, если бы не до́лжно было мне играть, я простояла бы час как вкопанная. Я увидела картину такой композиции, перед которой было бы надо опуститься на колени.

Живописно стояли мужики в коричневых, пушистых, душистых свитках, набивая трубки из кисетов, бабы и девки в пышных белых рубахах чинно, с торжественными лицами сидели на лавках именно там, где это выходило

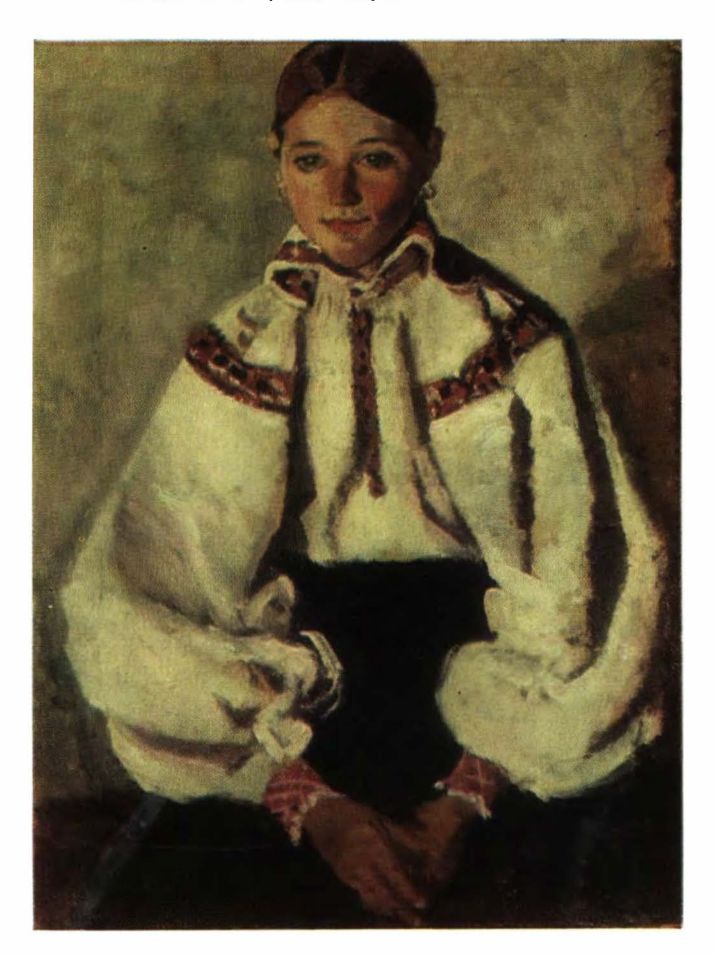


41. Н. Симонович-Ефимова. Лиза и Параша. 1924

наиболее торжественно и декоративно — по середине, — и венчали всю группу, сзади, на деревянной крыше низенького ледничка, лежа на животе и подняв головы в виде пары сфинксов, два парня в белых рубахах и черных гречневиках.

Лозина бросала на все прозрачную, серебристую тень. Пейзаж венециановского времени. А это — 1920 год!

42. Н. Симонович-Ефимова. Параша. 1924



Как эта музейная красота создалась из ничего, из бедной улицы?

Вот и играй перед таким народом так, как играешь где-нибудь в Москве во Внешторге!

Конечно, не так.

А как?

Не знаю.

Спросите лучше об этом мальчишек, которые устроили к следующему воскресенью, такому же солнечному, как наше, на том же самом месте, где играли мы, свой театр — из корней подсолнухов, шапок и зипунов.

Помню только, что, пока мы играли, к нам в балаган зашла сзади большая белая свинья. Она спокойно осмотрела все подряд и сзади же спокойно вышла, не произведя ни малейшего сдвига в наших умах. Это примечательно потому, что в балагане, когда играешь, все постороннее, привлекающее внимание, мешает необычайно: погубить сцену могут разговор каких-нибудь электротехников за кулисами, равнодушно бубнящих, приход в балаган какого-нибудь распорядителя с ненужным, но самым простым вопросом, лишнее, не касающееся игры слово партнера — сразу фантасмагорически опустошают голову, вмиг заставляют терять нить слов. Но эта свинья была, видно, так искусно скомпонована со всей картиной деревенского праздника-спектакля, что можно было следить за ней, представляя, и улыбаться, и от нее делалось еще веселее на душе.

В этот свой «театральный» приезд в Тамбовскую губернию я почти ничего не рисовала и не писала. Правда, написала, но не красками на холсте, а одну статейку о кукольном театре, опубликованную в липецкой газете [62]. А вот в свои следующие поездки в Липецк в 1924 и 1926 годах рисовала и писала маслом много. [...] Полный альбом рисунков баб и изб, сделанных за месяц пребывания в Липецке в 1924 году, и альбом за два месяца 1926 года.

Из этого альбома я не хочу вырвать страниц для выставок. Все рисунки должны оставаться вместе: только так они имеют значение как «рассказ». Таким образом доказывается для горожан, оторванных от жизни, и действительное существование таких баб, доказывается, что они нарядные, то есть обрядные, выряженные, гармоничные, цельные, живут живьем, а не бутафорские. В современных русских изображениях баб (в иллюстрациях, в плакатах) — бабы изображаются по внешнему виду в виде кучи мануфактуры; а по внутреннему — уборщицами вагонов, сторожихами при больницах и пр., которые вовсе уже и не крестьянки. И всегда примешан дурацкий анекдотец [...]

62
В липецкой газете «Красная деревня» (1920, № 48, 9 июля) Симонович-Ефимова поместила статью «Культурное значение кукольного театра», которая публикуется в настоящем сборнике.

Есть еще одна любимая мною область искусства, о которой обыкновенно не упоминают в биографиях художников. Я решила рассказать о ней потому, что порхающие здесь идеи, как ни мало придаешь им значения в минуту творчества, составляют веселую, легкую вереницу, которая сама по себе есть уже некая значащая активность. Это — «домашнее остроумие». «Домашнее», потому что оно не на общественные темы.
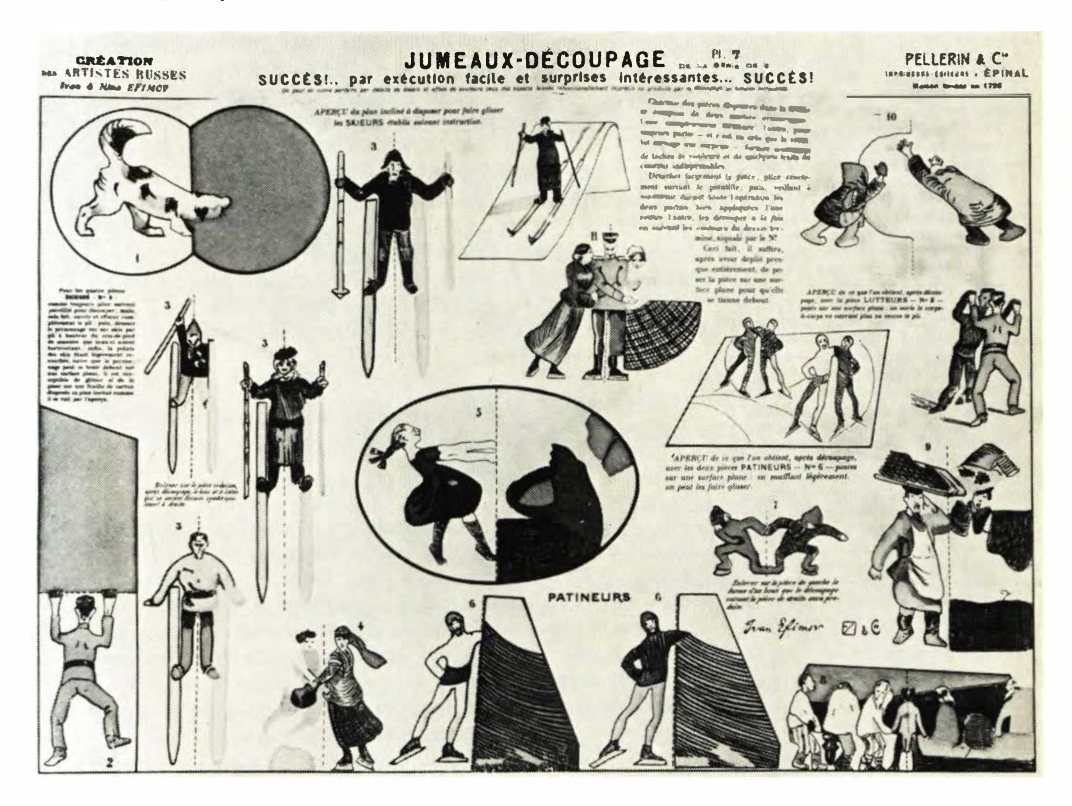
Поздравление на рождение, поздравление на Новый год, на юбилей и именины; события и смешные случаи в семье; просто письмо к любимой племяннице подмывают меня сделать нечто, столько же для других, как и для себя, совершенно неожиданное. И всегда получается «вещь», и вещь цельная и симпатичная.

Это — совсем особого рода Муза, которую в другое время, без злободневного повода, хотя бы и небольшого, я ни за что не могла бы вызвать.

Всегда неожиданно для меня, всегда накануне срока (а я даже совершенно и не думала что-нибудь хлопо-

тать — делать), мне вдруг сожмет слегка затылок (за ушами), в голове станет смутно, как от вина, и тогда никакие более серьезные работы, спешные заказы, обязанности не удержат не начать чиркать на первом попавшемся клочке штрихи мелькающей первой идеи моего поздравления или шутки. Передо мной где-то, в прорыве какого-то тумана, видимо, поворачивается разными своими сторонами то, что я буду иметь изобразить, и я осторожно, чтобы не

45 Н. Симонович-Ефимова. И. Ефимов. Близнецы. Лист для вырезания. 1910



навязать ничего «постороннего», то есть своего, стараюсь обозначить только то, что блеснет мне из светлого тумана тут, улыбнется там. В этом роде цветной детский шарик стукается о потолок, нащупывая его разными точками. Только тут поворачивается шарик, а мне, для точности примера, надо было бы, чтобы над шариком поворачивался многогранник из этого потолка и каких-нибудь прочих плоскостей.

Нащупав и ухватив мысль, я продолжаю ее на ватмане, на бумаге, на стене, на открытке, на переплете книги и пр., смотря по надобности.

Таких вещей, если припоминать (они рассеяны по белу свету), великое множество.

Пародия на номер парижского юмористического журнала «Тарелка с маслом» на тему «Заведения для

самоубийц», изобретенного будто бы мужем моей сестры Маши, — акварельная злая шутка на пяти страницах, имевшая для меня смысл отмщения ему за некие обиды. 1902 г.

Номер «Щербиненский Вестник» по типу Журнала мод — нравы знакомых на даче, соседней с Домоткановом, где собиралась молодежь и издавала рукописный журнал. Я была художник-редактор. 1903 г.

Описание жизни Ивана Ефимова в виде игры «Гусек»[63] — картон, разделенный на квадраты, в каждом из которых акварелька по поводу того или иного события с текстом, определяющим, что должен делать играющий, попавший на этот номер. Больше всего было «пропускай очередь», так как Иван Семенович (мой жених) спал, спал 1906 г.

Вырезание из бумаги — «Близнецы» — изобретенный мной вместе с Иваном Семеновичем способ вырезания симметрично расположенных фигур людей, зверей, образующих игрушки, стоящие без подставок. Началось это с вырезаний для сына, а кончилось изданным нами в 1910 году во Франции издательством Pellerin большого альбома из восьми листов с сотней веселых сюжетов на французские и русские темы.

Микроскопические книжечки, модель-карикатура «Детского сада» — книги моей матери Аделаиды Симонович. 1908 г.

Вырезание и складывание из бумаги, дающее объемные фигуры (кюре, няньки, девочки, полисмены и пр. и пр.), все усложняющиеся, дошедшие, к двум часам ночи, до некоего «виолончелиста», на табурете, с виолончелью, во фраке, который только частично отделен от него, но надет, и вырезано все это из **одного куска без нарушения его общей цельности** (в этом-то весь смысл!). На этом виолончелисте я остановилась, потому что просто-напросто испугалась его, тем более что происходило это в обстановке не без жутковатости, хотя и милой; на самой верхушке Монмартра (в Париже, улица Карто), в доме-развалине, с запущенным парком и с надписью на мраморной доске — «Дом Габриэль д'Эстре, построенном для нее Генрихом IV», где в то время мы жили, и тем более что я только что написала Ивану Семеновичу, который уехал в Мюнхен и Лейпциг[64] устраивать издание своего изобретения, что дала себе зарок «никогда ничего не изобретать», потому что, мол, потом — такие нескончаемые мучения с проведением в жизнь всего, что действительно ново!

А на мысль этого, действительно, действительно нового принципа вырезания навела какая-то скомканная тряпка, несколько месяцев висевшая, застряв, высоко на дереве перед воротами нашей квартиры. Почему-то, каждый раз проходя мимо этой тряпки и глядя, как она треплется на ветру, я чувствовала необыкновенное волнение и засматривалась на нее, вероятно — смутное для меня предчувствие будущих мыслей: потому что, наконец, меня

63
Игра «Гусек» — от слов «идти друг за другом гуськом» — заключается в передвижении играющими последовательно друг за другом фишек по рисункам с квадрата на квадрат в соответствии с цифрой, выпавшей на игральной «косточке». Симонович-Ефимова в 1909 году издала такую игру (изд. И. Д. Сытина, М.). На двадцати восьми рисунках изображены приключения мальчика Вани в лесу, в городе, в ночном, на ярмарке и помещены тексты, указывающие на усложнение или облегчение продвижения вперед к центру листа — яблоне с яркими плодами. В прилагавшейся брошюре Симонович-Ефимова поместила правила игры и собственный рассказ о приключениях Вани с такими словами: «Мне всегда кажется, что «Гусек» — это олицетворение жизни, как она представляется ребенку: на каждом шагу сюрпризы — приятные и неприятные; награды, приказания, безапелляционные и часто без логической связи с событиями. Незаслуженное унижение духа, а потом вдруг неожиданное счастье. Не в этом ли сходстве кроется отчасти секрет занимательности этой игры?».

64
И. С. Ефимов ездил в Германию (Мюнхен и Лейпциг), а затем и по Франции для того, чтобы найти издателя для изобретенной им игры (рисунки для вырезаний — «Близнецы» и «Звери»). Сопровождала его А. С. Симонович (мать Симонович-Ефимовой), хорошо знавшая немецкий язык.

осенило, когда она однажды, мокрая, обмерзла в сложных изгибах и подсказала вполне ясно принцип. 1909 г.

Эскиз генеалогического дерева — потомства мамы для кондитерского торта, исполненный очень точно в кондитерской на Бульваре инвалидов в Париже, на 65-летний день рождения мамы, и съеденный. На ветвях и веточках были цукатные листья, цветы и плоды — ее дети и внуки. 1909 г.

Квадратный картон, разграфленный на двадцать пять четырехугольников, с акварельными картинками — жизнеописанием семьи моего брата. Каждый четырехугольничек — сцена, олицетворяющая каждый год его жизни начиная со свадебного венца. Сделаны к празднованию двадцатипятилетия его свадьбы. Эта вещь получилась милой; и такое внутреннее сходство (не теряя стиля всей доски) действующих лиц и событий, что, практически, это ее недостаток: она висит у Симоновичей на стене (уже теперь больше двадцати лет), и они тратят и до сих пор пропасть времени на созерцание ее; они говорят — не хочется отрывать от нее глаз, всегда «засматриваешься». Это пишется не для тех, кто подумает, что я хвастаюсь. Вспоминаю и пишу. 1912 г.

Группа, состоящая из пятнадцати дам, женщин, барышень, из которых каждая изображает меня, но олицетворяет разные мои функции: художница Нина Симонович-Ефимова, репетиторша детей — Нина Яковлевна, горничная Ниночка, кондитерша мадам Нинон, ходатай по делам Н. Симонович, кучер Нин, портниха Нина Яковлевна, кухарка Нина, жена — Н. Ефимова, любовница Ни и пр., все похожи на меня, но все совсем различного характера (анализ в пространстве). 1913 г.

Около сорока портретных фигур присутствовавших в Домотканове на свадьбе Марии Дервиз, моей племянницы, и Владимира Фаворского, вырезанные, раскрашенные и прилепленные перспективными группами к стеклу моего большого интерьера «Зала в Домотканове», потому что в этом зале как раз и происходило празднество в натуре. Материал — ватман, акварель, ножницы и порядочное количество таланта плюс желание вовремя довести до конца. 1913 г.

«Лента кинематографа из жизни тамбовского помещика» — описание (словами) сумбурной жизни моего мужа. Смысл тот же, что и злая шутка 1906 года, только здесь не рисовальная, а литературная. 1913 г.

Собаки и кошки в разных позах — вырезание из бумаги. Хвосты их служат подставками. Обработано мною впоследствии для издания у Сытина в 1914 году.

«Оракул» — игра с вопросами и ответами для святочного гадания. По середине листа помещалась большая акварель — средневековый маг, кипящий котел, змеи, чер-

ные кошки и дрожащая девица. Вопросы и ответы, помещенные по краям листа, были злободневные. Игра эта впоследствии часто повторялась в новых редакциях. 1914 г.

Обертка на переплет книги о животных Чоглока (с иллюстрациями, кажется, В. Ватагина) — подарок на десятилетие сыну, — изображающая хоровод из десяти мальчиков разного возраста, из которых каждый — портрет

44. Н. Симонович-Ефимова.
Поздравительный адрес И. С. Ефимову в день его именин (от имени кукол). 1920



его в десяти последовательных годах жизни (анализ во времени.) 1917 г.

Вырезанный из бумаги (способом складывания и симметричного вырезания) «ангел», с венком в вытянутых руках, который спустился, горизонтально простертый, сохраняя свое парящее равновесие, на одной нитке, к постели Ефимова в утро его рождения. А спал он тогда, во время голода, на полатях чулана в кухне, под самым потолком (там было тепло). Система вырезания очень простая, конечно, собственного изобретения [65]. 1919 г.

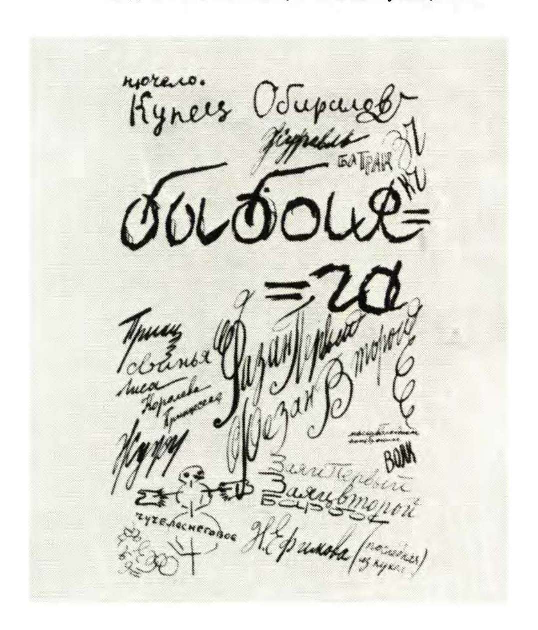
65 «Крылатые гении», «Ангелы», «Амуры», вырезанные по этой системе из плотной бумаги, «прижились» в семьях Ефимовых, Фаворских, Жилинских (см., например, картину Д. Д. Жилинского «Альтист», 1972).

Поздравительный адрес Ивану Ефимову от лица нашего Кукольного театра (помещен в книге «Записки петрушечника», Гиз, 1925, стр. 32—34), все куклы, около пятидесяти, «подписались» своим характерным почерком и расположились сами рано утром в день Ивана Купалы у его ложа. 1920 г.

На листке нарисована картина с 79-ю цветками, по числу лет моей матери, — и 79 птиц выпархивает — ее дела. 1923 г.

Заставка с тремя акварельными виньетками для программы вечера у О. Э. Озаровской, посвященного годовщине смерти Пушкина. Композиции на тему «Пушкин в Царкосельском Лицее», 1925 г. И другая, для такого же

45. Н. Симонович-Ефимова. Поздравительный адрес И. С. Ефимову в день его именин (от имени кукол). 1920



вечера в 1926 году, — на тему «Пушкин в Крыму» — балкон в доме генерала Раевского.

Акростих из имени моей матери — Аделаида — во все четыре стороны. Акростих окружен бешеной яркости цветками. В 81 год она — почти совсем слепая, и моей задачей было сделать что-нибудь, чтобы она могла видеть и этому порадоваться (она увидела). 1925 г.

Рисунок кренделя в виде буквы Н, украшенной виноградом, с листьями и усиками, исполненный пекарем из булочной у Мясницких ворот на день рождения одного Николая. Тесто поднялось, подрумянилось, и скульптура получилась не в пример эффектнее и законченнее моего эскиза — жалко было есть. 1927 г.

Апельсиновое дерево, нарисованное за ночь прямо на штукатурной стене, до потолка, углем и клеевой краской в комнате сына, на его рождение (1928). Вколотила в нарисованные ветки гвоздики, на которых повесила апельсины. Это дерево, обрастая впоследствии то мандаринами, то шафрановыми яблоками (эти последние сделали

его похожим на картину Мемлинга), стояло три года, но в прошлом году заботливый домком потребовал обклеить закопченную комнату обоями. Заклеили.

Приветственный адрес Ивану Ефимову в день его пятидесятилетия от женщин, близких ему и встреченных им в различные времена и в различных ситуациях. Набрался-таки порядочный список. Многие женщины расписывались сами (иногда с собственными примечаниями — например, «Любившая только Вашу душу»), за других расписывалась я сама, сообразуя характер «факсимиле» с характером данной особы. Текст украшен пышным букетом различных цветков. 1928 г.

Много виньеток на поздравлениях (стихами или прозой): Ивану Семеновичу Ефимову (с силуэтом), Адриану Ефимову (с Ларами и Пенатами его предков); Владимиру Андреевичу Фаворскому, Анне Михайловне Флоренской (букеты цветов); афишки, продававшиеся на вечере у М. С. Цетлин, — рисунок, соединенный с перевитой и сложенной бумажной лентой (красивые и заставляющие задуматься комбинации). Вероятно, много и забыла.

Безделица? Стоит ли говорить, тем более — писать!

Вероятно — все же стоит.

Как художнику улыбнуться? Рисунком. А характер шутки и впечатление от улыбки дает представление о человеке.

У меня никогда не было друзей среди художников. Даже не было, как нет и сейчас, среди художников-«знакомых». Однако не могу сказать, чтобы к ним не тянуло. Будучи членом Московского товарищества художников, я прямо мечтала о заседаниях, чтобы увидеть тех-то и тех-то, интересовалась каждым из Товарищества

В Училище живописи меня влекло к соученицам и соученикам, брала на себя довольно тягостные общественные работы * из одного содружества, но ближе, чем в училище, чем на заседаниях, чем на выставках — нет, не нужны мне были художники. Это стоит разобрать обстоятельнее.

* Для меня, к слову сказать, это всегда была «черная работа» — судомойки (даровой) в студенческой столовой, потом казначеем ее (1904—1905), воспитательницей детей солдат в Хамовническом приюте в течение зимы 1915 г. и т. д. (прим. С.-Е.)

За всю свою жизнь я была сравнительно близка только однажды с двумя художницами — с Амо Бабаян и Анной Крюгер (впоследствии Праховой), в пору первого пребывания моего в Париже. Они обе были сильнее меня в живописи, то есть, кроме того, что в тот момент более продвинутые и уравновесившиеся, но и более способные, чем я. Дело в том, что я очень переимчива (быстро и ненадолго), почти как обезьяна, почти бессознательно, как это ни странно, при моем кажущемся упорстве, и я стала было уже быстро равняться тогда по ним. Но ведь мне как художнице было с ними не по пути! Тогда я этого и не могла знать, тем более что по натуре, характеру

и жизненным вкусам мы во всем сходились. Жизнь скоро нас разбросала и, по-видимому, хорошо сделала, потому что их художественное влияние было бы мне не на пользу.

Очевидно, инстинкт, который умнее меня, совместно с моей судьбой, которая действует тоже как-то самостоятельно, всю жизнь меня опекали и продолжают опекать от близости с какими бы то ни было художниками, потому что то драгоценное, чем я обладаю, настолько ма-

46. Н. Симонович-Ефимова. Вид из окна квартиры на Садовой-Спасской. 1926



ленькое и эфемерное, что, утерявши, я не отдала бы отчета даже себе, что утеряла.

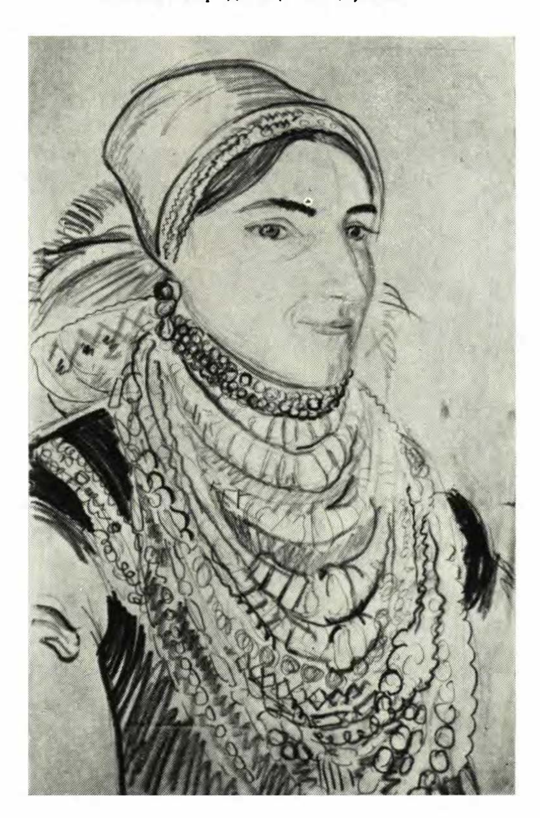
Я говорю о не изменяющей мне дружбе с Колоритом и о проникновении в темперамент вещи.

Случилось так, что и Иван Семенович Ефимов, который был живописцем, и гораздо более сильным, чем я в то время, когда мы обвенчались, — вдруг, только что женившись, бросил живопись и перешел на скульптуру.

Таким образом, моя живопись удержалась на собственной платформе.

Сказав, что у меня нет художников-«знакомых», я должна добавить, что вращаюсь я все-таки в среде художников и музыкантов, потому что у меня много их среди родных — было и есть. Но художники-родственники влияют меньше, чем влияли бы чужие: выработался иммунитет, который зависит в данном случае от того, что близкие

47 Н. Симонович-Ефимова.
Наташа Бородина (Липецк). 1929



люди лучше и глубже друг друга знают и не рубят с плеча; больше и уважают.

Все это я пишу для того, чтобы определить свою чуждость оковам программ, сетям, в которые влипают и на которых в то же время выезжают часто люди средних дарований, как мое.

На первый взгляд противоречит уверению, что нет друзей-художников, сама обстановка нашей квартиры.

«Большой зверь» — скульптура служит поддерживателем изголовья на ложе Ивана Семеновича, которое устроено по необходимости на патриархальном комоде, разложенном на две части. Влезть сюда можно, только встав сперва на другого «Зверя». На стене под потолком, туго, как ласточки на проводах, висят портреты предков

Ефимова. Мои картины поэтому только штук пятнадцать помещаются на стенах — остальным приходится компактной массой, плотно окутанной от пыли, стоять за диваном. Под столом — скульптура. Комната сына заставлена скульптурой, как нарочно, совсем не подходящей для его возраста. Все ящики двух комодов, все ящики письменных столов набиты рисунками. В коридоре огромные ящики с силуэтами и пятиаршинный станок для Театра теней;


48. Н. Симонович-Ефимова. Тамбовский крестьянин. 1929



складные ширмы балагана Театра петрушек, чемоданы с куклами. На кухне скульптура — на шкафу и на стенах; на обеденном столе укутана мокрыми тряпками скульптура, над которой работают. Между зимними и летними рамами на окнах скульптура (три терракотовые «Наяды»). На комодах, столах, шкафах, в нашей комнате скульптура Ефимова, народные игрушки и «пекарская скульптура»[66]. В коридоре большие фигуры, украшавшие раньше детский театр в Мамоновском переулке. Они плоские и подвешены с потолка, торчат и из-за шкафов, распирают стенки уборной. «Так здесь же несколько художников!» — говорит впервые пришедший. Увы! Только двое...

Никакая художественная группировка, никакая из существующих выставок не подходила мне по существу.

66 «Пекарская скульптура» — так И. С. Ефимов называл фигурные изделия из теста (см. статьи И. С. Ефимова: «Пекарская скульптура» и «Пекари-скульпторы. Записки». — В кн.: «Иван Ефимов. Об искусстве и художниках». М., «Советский художник», 1977, с. 161—164, а также с. 259—260 данного сборника).

Выставляла же я всегда на Московском товариществе[67], где была членом с 1914 года и до конца этого Общества, до 1924 года *. Я держалась Товарищества крепко, как верная моногамическая жена, и даже с любовью, потому что чувствовала себя там человеком, притом человеком не одиноким. Это было очень культурное Общество. В отличие от других российских обществ ничуть не деспотствующее и не характеризующееся «кружковщиной». Оно давало моральную поддержку, не тяготя.

Группы «Ослиный хвост»[70] и «Бубновый валет»[71] меня не брали — мне казалось — из-за моих сюжетов и из-за того, что я не произношу тех условленных слов и фраз (словесно и в живописи), которые были у них в ходу в данное время, потому что среди них ведь были же художники, гораздо менее дерзновенные, чем я. Но, странно, при всей моей амбиции быть с левыми, мне противно было выдавить из себя хоть единое словечко ихнее. Тем не менее мне горько, даже чересчур как-то горько было это их чурание меня[...]

Я знала, что с выставок Московского товарищества «никогда не покупают в Галерею», но преданно держалась этого Общества, предпочитая видеть свои вещи все вместе хорошо развешанными, чем растрепывать их по Союзу[72] и «Миру искусства», из одного тщеславия попасть одной ногой в прихожую этих господ.

Я знала также, что в жизни можно преуспеть, только принадлежа к группе, действуя скопом, но ни одна из существующих групп не была мне нужна внутренне и также и я ни для какой группы с определенной физиономией не годилась. Поэтому всю жизнь я и жужжала о чем-то своем, одиноким голосом, которого никто не слушал. Но мне самой этот голос, может быть, ошибочно, казался иногда значащим. Все-таки есть признаки, которые могут говорить за то, что он в какой-то мере отбрасывается дальше и что, не слышимый для большинства стоящих рядом, будет слушаем более внимательно на большом расстоянии.

Это не какой-нибудь сильный голос, но тембр его интересен иначе, чем массовая оригинальность модных современников; он говорит о том, очевидном для меня, о чем эти почему-то молчат.

Вроде эха, которое слышно только с места, несколько отдаленного от отбрасывающей его стены.

Пусть в 1910 году полагалось всем русским художникам писать натюрморты из пивных бутылок; я не сделала ни одного такого натюрморта. Не оттого, что бы их не принимала — нет, напротив, достаточно ценила у других, но меня саму в то время начало привлекать говорить о ногах крестьян как о строгом архитектурном постаменте для пышной их фигуры, которая на этих цилиндрических (а не конических) ногах покоится; об их архаических глазах, крепких подбородках; греческих уборах, складках на

* После 1924 года выставила два раза на «Четырех искусствах»[68] и раз в «Маковце»[69], и при жизни «Товарищества» один раз на «Мире искусства» — в тот год, когда не было почему-то «Товарищества». Во всех трех обществах (кроме «Товарищества») чувствовала себя прескверно — хочется кусаться у них (прим. *С.-Е.*).

67
«Московское товарищество художников» (МТХ) — выставочное объединение художников, основанное в 1893 г. Существовало до 1924 года.

68
«Четыре искусства» — общество советских художников, организовавшееся в 1924 г. Основу общества составляли бывшие члены «Мира искусства» и «Голубой розы». В 1931 г. общество прекратило существование.

69
«Маковец» — объединение московских художников (до 1924 г. — Союз художников и поэтов «Искусство — жизнь»), организованное в 1921—1922 гг. Существовало до 1926 г. Симонович-Ефимова участвовала на 3-й (последней) выставке «Маковца» в помещении Вхутемаса (декабрь 1925 — январь 1926).

70
«Ослиный хвост» — объединение художников, отделившееся от «Бубнового валета» в 1912 г. и организовавшее одноименную выставку в Москве (вместе с членами «Союза молодежи»).

71
«Бубновый валет» — объединение московских художников, возникшее в 1910 г. В выставках объединения принимали участие и иностранные художники. В 1916 г. большая часть русских членов объединения вошла в «Мир искусства».

72
«Союз русских художников» (СРХ) — объединение петербургских и московских живописцев, возникшее в 1903 г. по инициативе бывших членов ТПХВ и «Мира искусства» (объединившихся в 1901 г. на «Выставке 36 художников»). Существовал до 1923 г.

платье греческих богинь; о русских деревенских стариках с лицами сатиров; о мужиках с лицами греческих философов; влекло найти способ и язык для передачи всего этого и тамбовских степных пейзажей, какого-то дикого характера *.

* Музеи Европы обогатились в самое последнее время древними египетскими статуэтками женщин, которые больше всего похожи на крестьянок Венецианова (прим. *С.-Е*).

49. Н. Симонович-Ефимова. Зарождение оврага. Тамбовский пейзаж. 1923



Я люблю, вообще, изловить местное, даже прямо «местечковое», даже семейное, и если мне что дано, то именно это.

Иногда вдруг, но довольно бессознательно, поразит по малейшему оттенку то огромное, что было в этой местности или с этим народом и ушло. Таковы — «Монмартр» (тот и другой), «Девки тамбовские», «Прудок в степи»...

Меня интересует изобразить внутренний дух того, что пишу. Дух комнаты, в которой душа ее хозяев и их дедов. Художественный смысл прудка в степи (живопись на стене в Отрадном, 10 арш.×4 арш., сгоревшая вместе с домом. Остался, впрочем, от нее эскиз).

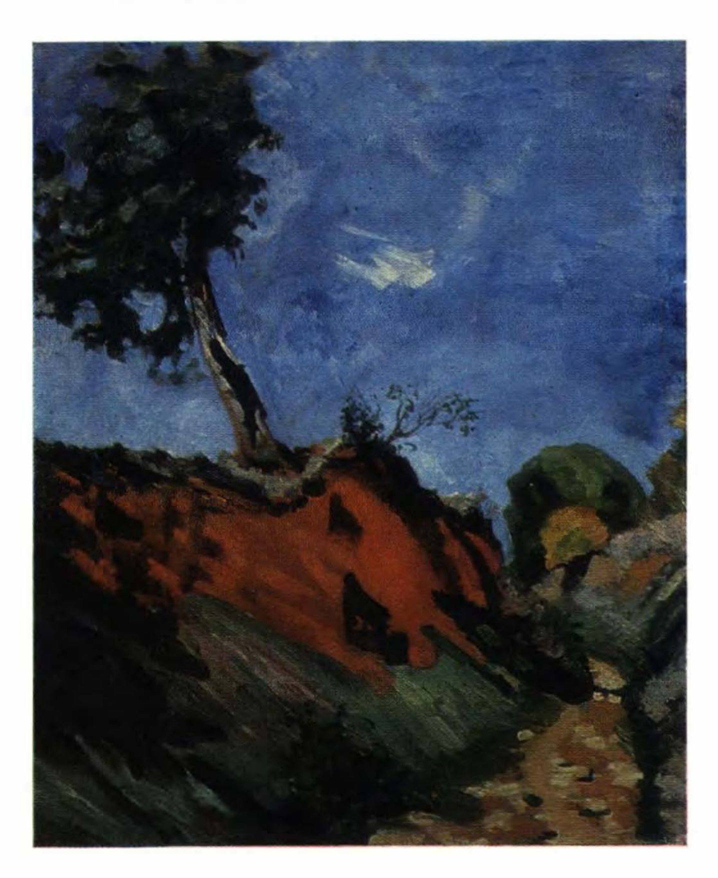
Есть у меня несколько картин, написать которые побудил сюжет. Вдруг в пейзаже поразит нечто, не бывшее еще никогда никем изловленное. Это оттенок. И раз мне вскочил в глаз этот «дух» места — кончено: рано или поздно я его выражу, или буду стремиться это сделать.

Из удавшихся вещей этого порядка назову «Станцию», «Монмартр» и «Берег океана». Может быть, я в них изобразила исчезающий дух древности этого места, аромат прежней его жизни, прежнего его вида, его света. Отсвет. По сравнению с этими, другие мои пейзажи — простые дворняжки.

Мое свойство — вдохновляться от частного, но, изображая, думать о большем, чем это частное, которое



50. Н. Симонович-Ефимова. Дуб на красном обрыве, небо синее. 1929



должно остаться все-таки этим частным. Например: пишу девку — я хочу, чтобы, будучи портретом Степаниды Панфиловой или Настасьи Памферовой, живопись не погрешила ни против одной хорошей тамбовской девки.

Лет пять тому назад полагалось писать пейзажи с русскими избами в виде французских домиков с красными крышами. Как презирал меня Фальк за нефранцузский вид моих русских пейзажей! Потому что тогда считалось оригинальным думать, как все художники[...]

Несколько художественных задач, сменяя одна другую, были темами периодов жизни.

До 1912 года — Домотканово и очарование природы Тверской губернии. Розовое на снегу было камертоном колорита. Темы масленицы зависели от этого. Между прочим, в этих «Масленицах», во всех, ясно читается: момент грани дореволюционной и будущей России. То есть и то и другое вместе еще слитое. Это очень определенная минута русской истории. Изображены деревенские парни, рвущиеся неудержимо к городу, в городских пальто, так не

51 Н. Симонович-Ефимова. Виноградник. 1937



идущих им в то время, в суконных ботиках поверх сапог; лица их в то время были грозны. Эти беглецы из деревни, потерявшие грацию старорусскую и в то время не нажившие еще другой, изобразились у меня на фоне своей еще по-старому прекрасной деревни: разукрашенных масленичных лошадей, праздничных и справных санок и сбруй.

До этого, в Париже (1900—1901), моей манией был черный цвет. Он там глубоко черен! Какая градация черного во всех этих тонущих в тумане парижских зим фигурах! Как черный цвет там блестящ, оставаясь матовым! («Прачки», «Национальная гвардия», «Под зонтами улица», «Осел с бабой» и др.).

Эта мания черного цвета всплыла опять (после 1912 г.), но черного, не окруженного серебристым туманом Парижа, а среди теплого простора земли, небес, морей соломы черноземной Тамбовской губернии. Может быть, от черного цвета исходя, нахлынуло на меня очарование тамбовских девок — черные безрукавки, черным перевиты ноги, фосфоресцирующие белые шушпаны.

Тут явилась новая тема: просторы южные и нетронутое, вероятно, с XIV века, мощное население ясно дали путь теме: «Эллинская Россия». Россия — наследница пря-

мая, через каких-нибудь скифов, не знаю, впрочем, — половцев — Греции — Египта. И вот — складки платья тамошних женщин, ноги, поступь.

Мои вещи, каждая в отдельности, имеют свойство начать нравиться лишь по истечении какого-то времени. Самое же первое впечатление, хотя живописно — скорее отталкивающе, по какой-то крепкой закованности в некрепкой форме. «Неосновательно», «Неопределенно», «Нет формы» — должен думать каждый. Но от времени, как бы изменившись, они начинают говорить, и вдруг твердо и упорно.

Ни одна из моих вещей в отдельности не говорит обо мне хоть сколько-нибудь достаточно. Нужно их десяток, чтобы понять в них толк. Поэтому они по существу нуждаются в специальной выставке, которой они едва ли дождутся от моих современников.

Акварель я полюбила в Домотканове еще в юности и всегда оставалась ей верна, хотя в юности, надо сказать, она меня любила больше.

В Домотканове, зимой именно, хотелось делать эскизы акварелью. Снег — не масло же! Белый тон бумаги, бесплотная белизна, от которой откладываешь градации к черному.

Кроме того, акварель — фреска. Она и пишется сразу, в законченном виде, как фреска, и прозрачна и прохладна, как фреска.

Я не делаю давно акварели, нечего ею делать. Да и нет хорошей бумаги *.

* Это написано в 1926 г. — но в 1930 и 1931 я делала много акварелей в Центральном музее народоведения. Бумага ни при чем. На плохой даже лучше (прим. *С.-Е.*).

Каждый художник должен, если не ответить себе на вопрос словами, то хоть ощущение свое понять: для чего он пишет?

Отвечая на вопрос в крупном масштабе, это просто его обязанность перед сущим.

Когда пишешь, в особенности пишешь с натуры (или рисуешь), то автоматически забывается все на свете, и все другое отступает на какой-то иной план — план вещей совершенно маловажных. Писать с натуры — это такой же достоверный экстаз, как самые первые и основные человеческие стихии: жить, любить, множиться, на которые ответ лежит не в области понимания.

Это мы, одержимые художники, не нужные по поверхностному взгляду, но, вероятно, совершенно необходимые для общего равновесия на Земле, для какой-то глубокой, может быть, традиции на Земле, для существования людей в качестве Людей, а не муравьев.

Но для повседневного ответа перед собой (затраты холста и красок, затраты быстро текущего теперь времени) надо иметь достаточное основание в ближайшей же плоскости. Таким оправданием раньше было «Это будет на выставке», «Это меня будет выражать», «Это прибавит к моему имени», «Это будет куплено».

Все эти резоны теперь никуда не годятся[...]

Но [...] есть сейчас вещи на земле, которые должны быть изображены и изображены сегодня, а не завтра, и в наше время индивидуальность твоя должна проявить себя лишь в том, что найдешь ты или нет способ, достойный этих вещей.

Моя теперешняя художественная (очень неспокойная) психология представляется мне такой: написать по возможности больше девок, баб Тамбовской губернии. «Написать» — потому что мне всегда хотелось их писать, независимо от того, будет ли вещь на выставке, кто и когда купит ее, прибавит ли к имени моему и что именно прибавит[...] «Больше» — потому, что они исчезают с бела света, а они живописны, как живописна монументальная мозаика IX века.

А каково выполнение сих задач — плоскостное ли будет оно, или объемное, хаотическое или чеканное, ляжет ли краска жидко, ровно и фарфорово, или же густо — это уже придет по зову той минуты, по призывному сигналу модели.

Я сказала — «написать как можно больше» — на самом же деле делаю мало, и в этом надо разобраться.

Вся моя художественная жизнь прошла под знаком отсутствия возможности располагать временем для живописи. Это было определено самыми неудалимыми обстоятельствами: в юности — необходимостью зарабатывать, потом — обязанностями матери и хозяйки, потом годами войны и революции, и та же известная жизненная добросовестность сделала необходимым условием спокойствия духа общественную деятельность.

Это вынужденное рассечение своего времени между искусством и житейским, рассечение, не пропорциональное дару и к тому, и к другому, в ущерб искусству, заставляло дух ужасающе страдать, и поэтому совсем-таки удивительно, что теперь, когда вынужденность этого «разрывания» миновала, когда сын вырос, а хозяйство упростилось — мне все-таки не ссудилось пользоваться без помехи последними перед старостью минутами присутствия таланта. Я вдруг сама навалила себе на плечи кукольный театр, который отнимает время от Живописи, от явной возможности исполнения тех, вполне определенных, задач, которые я считаю своей миссией в живописи исполнить. И я спрашиваю себя, уж не было ли, обратно, условием цельности, а следовательно, продуктивности, определенности направления работы, это работанье вспышками?

Что ж поделаешь?

1926

Моя выставка [73]

73
Публикуется часть стенографической записи заключительного выступления Симонович-Ефимовой на обсуждении ее персональной выставки, которая была организована в ноябре 1945 г. в помещении МОСХа (Ермоловский переулок). Выставлены были ее работы, главным образом тамбовской, крымской и новгородской серий (всего около 100). Был издан каталог (Н. Я. Симонович-Ефимова. Каталог выставки. М., «Советский художник», 1945).

Выставка. Событие, происходящее раз в жизни. Это осуществление мечты. Счастье, повернувшееся в твою сторону.

Но — это и огорчение. Ампутация.

Мало стен. Что отрезать?

За мою длинную жизнь у меня столько работ, что я могла бы сделать три таких выставки. Значит — отбор. Какое «основное деление» для отбора? Ретроспекция? Выставка наиболее удавшихся работ? Последние вещи?

Нет. Сейчас для меня самое важное — договорить то, что за мою жизнь я не сумела сказать достаточно громко.

Всю жизнь я проповедовала. Каждый художник что-нибудь должен проповедовать своими работами.

Я не сумела сделать этого ясно, сильно.

Не то не хватило живописной силенки, не то разбрасывалась. Вот я и выставила то, что говорит об этом яснее. Это как раз вещи первой половины моей жизни. Так случилось, потому что потом я физически была оторвана от мест, где я могла писать на ту тему. Это между Липецком и Лебедянью. Те места, которые Д. И. Менделеев, этот великий патриот, высчитал как центр густоты населения в России.

Степи. Сперва мне показалось, после лесов и полянок московских мест, — пусто, скучно. Но вдруг я увидела во всем этом такое, что влюбилась в те места.

Огромная природа. Природа — времен прошлого Земли. И люди соответствуют. Стиль всего поразителен. Целый мир. Люди крепкие, с медными голосами. Одежда их — сперва кажется — XIV века, но потом я увидела в них следы классических времен. Или это самое наследие Греции, или тут — общие корни с Грецией сохранились?

Обмотка ног, складки юбок, уборы голов, движения, общая повадка — не наших времен.

И я стала писать, рисовать. Надо было запечатлеть это диво. Сперва у меня все не выходило — того, что в них поражало. Все выходило шаблонно, обыкновенно, нашего времени, «этюд Училища живописи», как условно называл это Иван Семенович Ефимов.

Нужен был иной стиль.

И вдруг — я уловила, ухватила однажды за один кончик. Это случилось, когда я писала «Тамбовскую девушку» (1912, ГТГ). Глаз. Мучилась, мучилась — и вдруг — обвела глаз и увидела, что я попала, вскочила в другую эпоху, так как передала стиль тех людей. Теперь я была на ногах. Я уже не переделывала глаз, чтобы не потерять, а равнялась в остальном на него... Для начала — вышло! Крепкая фигура.

И тогда мне захотелось писать направо и налево. Тем — слишком неисчерпаемое множество. Живи 100 лет — не испишешь.

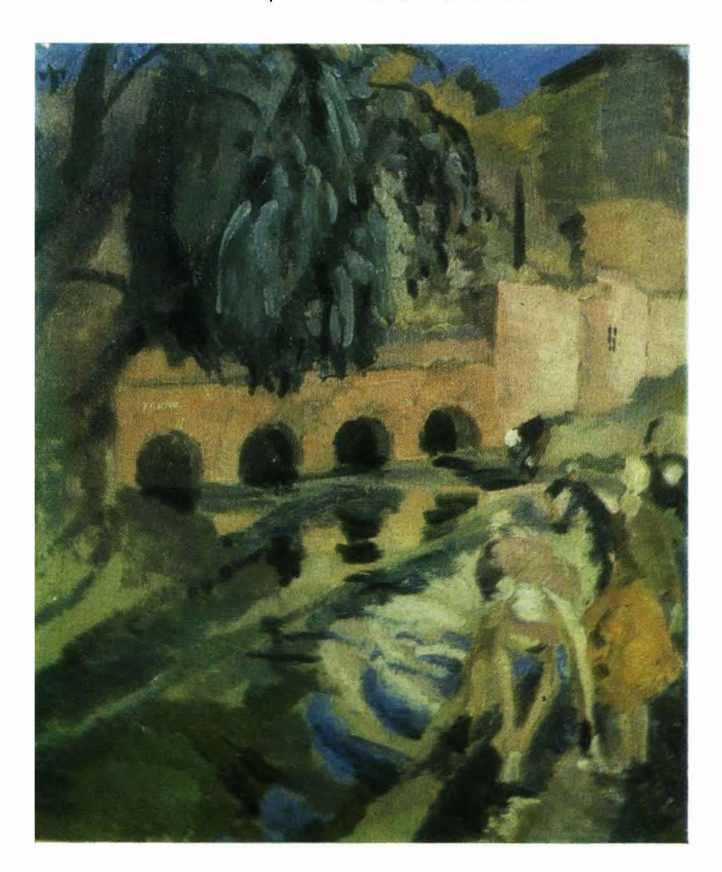
В природе здесь что-то особенно чистое. Прудик в степи. Черная пашня до горизонта, и только ряды листьев подсолнухов, как опустившиеся аэропланчики.

И чем пустее, тем больше надо выразить.

Но изображать надо так, чтобы по одному пейзажу можно было когда-нибудь воссоздать эпоху Земли, состояние Земли.

Вот это я и стала проповедовать. Русский стиль именно такой. Не Малютин, не Серов, не Малявин, не Максимов, не Венецианов даже.

52 Н. Симонович-Ефимова. Липецк. Ключи. 1929



Потом я была оторвана от тех мест, и с тех пор я пишу «что попало».

Правда, мне хотелось писать и девочку в Башкирии и пейзаж в Судаке или Новгороде, — но это было уже не таким кровным, всеобъемлющим делом. Там, в Липецке, я стены пробивала — написать, меня цепи не могли удержать (цепи семьи, хозяйки).

Этим объясняется мой выбор для выставки. Вещи прежние. Своей миссии в смысле пропаганды того, что я увидела ясно и обязана была пустить в жизнь — я не выполнила. Этой выставкой делаю, что могу.

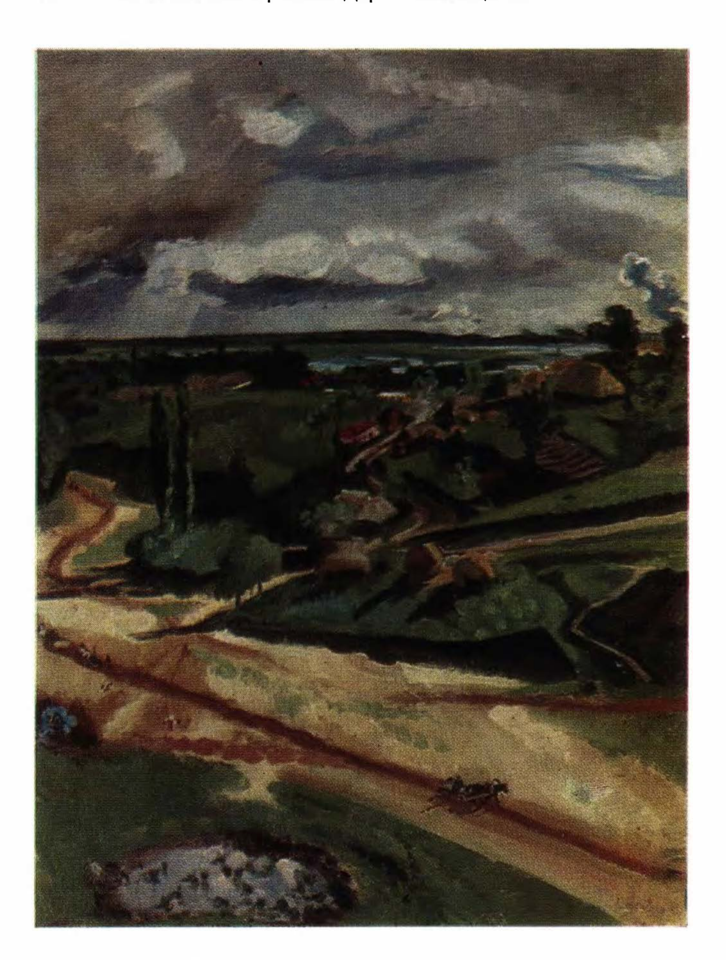
Моя цель была — передать внутреннее лицо пейзажа. Какой здесь воздух? Чем пахнет? В портрете — чем веет от лица. Когда мы крошим лук, у нас жжет глаза,

они даже слезятся... Значит лук окружен **своей** атмосферой. Также и пейзаж.

Я завишу от модели. От модели зависит моя техника, часто — различная. Мне ставили в укор, что я разная. Но ведь в музыке — для разной темы разные и инструментовка, и счет, и ритм, и темп.

Поэтому я думаю, например, что советовать учащимся копировать, учиться на копиях — неправильно.

53. Н. Симонович-Ефимова. Дорога в Липецк. 1928



Не во имя сохранения **своей** индивидуальности, но во имя сохранения индивидуальности модели. Кроме того, копировать классиков — занятие почти недоступное: и краски, и лаки, и темпы работ и приемы — были иные. Так что получается ни то ни се.

Копировать — может быть, стоит только так, чтобы остаться с классиком наедине и понять все его совершенство, и молиться на него.

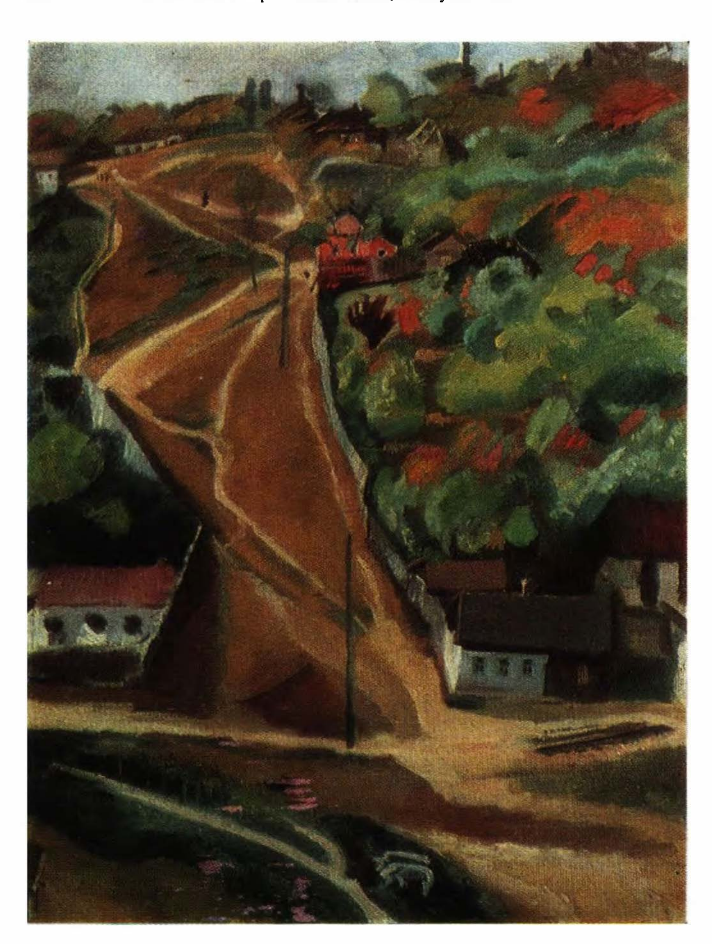
У меня «техника» недостаточна, она слаба, и у меня нет техники... Я ленива, я изменяла живописи с театром — это факт.

Но у меня[...]есть одна способность[...]: я очень быстро чую — потому что влюбляюсь, и мне дается передать — характер места.

Новгород. Вода. Плоскость везде, и везде реки, ручьи, бабы на лодках с парусом едут на рынок — это русская Венеция, и понятна история Новгорода — водное сношение с Европой. Церкви на холме.

Франция. Деревня. Картина («Дух путешествия»)

54. Н. Симонович-Ефимова. Липецк. Спуск. 1928



отличалась этим «духом места», воздухом французской деревни. Это чувствовалось еще в самой Франции.

Судак. Генуэзские башни, море, горы — суровые, строгие во всем, совсем без «крымской сладости».

Замысел картины — это тоже профессиональное умение[...]

1945

Завершение жизни [74]

74
Публикуется открывок из автобиографии, написанной Симонович-Ефимовой 26 июня 1947 г. для представления в профсоюзную организацию работников искусств. В этом документе содержалась просьба о назначении Симонович-Ефимовой пенсии.

[...] В ноябре 1945 года в МОССХе была моя персональная выставка живописи, рисунков и ксилографии. Я не ожидала, что выставка будет настолько удачна, то есть что будет понята моя основная мысль в живописи, о чем я могла лишь про себя мечтать, — стиль русской деревни.

Потому это были счастливые дни моей жизни, вершающие дело.

В декабре 1945 года я вдруг заболела, а всю жизнь пользовалась исключительным здоровьем. Теперь, в 1947 году, я еще не поправилась и, поскольку мне 70 лет, едва ли поправлюсь...

Болезнь свалила меня сразу, на ходу, среди непрекращавшихся всю жизнь работ. Работы эти [...] делились между тремя «ведомствами»: изобразительное искусство (основное), театр и литература.

Но в реальной жизни эти искусства близки, каждое из них опирается на два других.

Они не мешали одно другому, а заставляли сделать больше, чем я сделала бы в одной области [...]

1947

II. Из переписки[1]

1
Подготавливая эпистолярное наследие Симонович-Ефимовой к публикации, составители придерживались следующего: как правило, приведены лишь отрывки из писем, в которых говорится об искусстве или наиболее существенных жизненных ситуациях в жизни Симонович-Ефимовой;
письма, написанные Симонович-Ефимовой (их большинство), сопровождаются указанием только фамилии адресатов (без фамилии автора);
в письмах, адресованных к ней, указана и фамилия автора; не помещены письма И. С. Ефимова к Симонович-Ефимовой, опубликованные в книге Ивана Ефимова «Об искусстве и художниках» (М., «Советский художник», 1977).
Все письма хранятся в мемориальной мастерской художников Ефимовых.

М. Я. Львовой
X.1905
Из Москвы
в Париж

[...] Предполагалось, что Соломон Константинович выехал 18 окт. (по-нашему), в день манифеста [2], прочтя, что у нас «свобода», даже 4 свободы. На самом деле не чувствуется ни одной.

Одни только первый день действительно порадовались — было хорошо и весело. А потом пошла каша и ужасы [...]

Все вооружаются — будет еще вооруженное восстание. Но, пока войска не перешли на сторону революционеров — ничего невозможно. Когда в кармане револьвер, а спереди на тебя наезжает рота драгун — с шашками и ружьями со штыками — видишь полное бессилие — какая бы ни была толпа. Это так страшно, как нельзя себе представить, не испытав. — Жизнь висит на волоске. Пятнадцатого октября на митингах (тогда еще не разрешенных) постановили, что пойдут в 12 часов на следующий день к Думе [3] — требовать передать власть в Революционный Комитет. Я пошла тоже.

Но там, вместо предполагавшегося моря народу — стояла толпа человек в 200.

Я встала у двери Думы — ожидая, что все придут еще, так как было рано.

Вскоре приехали драгуны, и офицер скомандовал нам: «Ррр-азойдитесь!» Но никто не шел. Стало очень тихо, и мурашки забегали по спине.

Драгуны постояли — а потом офицер скомандовал подъезжать.

Солдаты медленно развернулись в линию, и амфитеатром стали наезжать (отделяла небольшая каменная грядка перед Думой). Спрятаться за нее нельзя было бы. Тогда мы стали отходить вбок — так как сзади была стена Думы. Вдруг произошла паника — все помчались куда кто мог — оказалось — драгуны вытащили шашки и помчались в карьер на людей — они сновали взад и вперед по тротуарам, вдоль, поперек, на скаку поворачивая — преследуя толпу, и отдельных лиц — наехав, и когда те падали, плясали по ним раза два-три на лошади и мчались дальше. Они были похожи на мышей, так сновали, только топот лошадей слишком громкий. Одна лошадь, повернув круто, — свалилась вместе с солдатом, но он после опять поехал.

Они машут шашками вправо и влево изо всех сил, как мальчишки кнутом, когда гонят лошадь.

Я побежала к воротам, где Иверская часовня — и пробежав под узким сводом, остановилась по ту сторону стены. Драгуны, один за другим, промчались дальше, не заметив меня; но один заметил — он ехал сзади отдельно, повернул на меня, прижал лошадью к стене и начал изо всех сил махать над моей головой шашкой, но не ударял. Он кричал: «Уходите!» Я изо всех сил закричала: «Куда уходить, когда со всех сторон топчут?»

Лицо у него препротивное — красное, и глаза горят.

В это время промчалась мимо извозчичья пролетка без извозчика. Я машинально ухватилась за нее и вскочила. Вожжи оказались на козлах — я взяла и стала погонять. Проехала всю улицу, свернула на Никольскую, там мне кто-то сказал, чтобы я свернула на Ветошную, что там тихо — я так и сделала.

2
Речь идет о манифесте от 17 октября 1905 г., подписанном Николаем II, о «даровании политических свобод населению». В связи с этим эмигрант С. К. Львов хотел приехать из Франции в Россию.

3
Речь идет о разгоне демонстрации у здания Государственной Думы

Потом привязала лошадь к фонарю, собралась толпа и стали ждать извозчика. Минут через десять он явился — он заходил за платой в подъезд, а лошадь испугалась солдат и убежала.

Домой идти было очень страшно — да и весь этот день везде чудились солдаты, топот сзади.

А те, что бежали не к Иверской, а прямо в Охотный ряд, имели судьбу более плачевную: их встретили мясники и избили. Одна наша ученица попала туда, и до сих пор не может поправиться.

У нас в Училище полная перемена декораций: столовая для забастовавших рабочих, лазарет для раненых, организация дружины боевой, целый день сходки, собрания профессиональных групп и т. д.

Когда-то начнутся занятия? Чего доброго, лет через пять.

Владимир Дмитриевич [Дервиз] счастливо избег разгрома Управы [4]. Он был как раз в Москве у Нади. Он наверное вышел бы к толпе, и ему не сдобровать бы.

Теперь многие избитые в Твери приехали лечиться сюда, так как боятся оставаться в Твери.

У одного члена управы, Медведева, очень сильного человека, который сопротивлялся [черносотенцам], — сломано ребро, вывихнуты обе руки, проломан череп, изрезаны ноги и ободрано лицо. Впрочем, что писать об этом!! Да вы, верно, и читаете в газетах.

Теперь в Управе провалился пол, и там нельзя заниматься — Управа переселилась в номер гостиницы[...]

Один из знакомых моей бывшей начальницы по гимназии, Римской-Корсаковой, с которым я у нее видалась, даже в карты раз играла — при виде пылающей Управы, где задыхались люди, — **плясал!,** называл это иллюминацией и хохотал. Он вечно пьет, красный, как кумач, и глупый. Между тем влиятельный член присутствия, и брат его влияет на государя.

У нас дома довольно-таки печально. Наде [Н. Я. Дервиз] хоть и лучше, но все-таки нервы расстроены, сердце ее беспокоит. Она плохо спит. И вообще какая-то апатичная. Ничего ей не хочется.

Маруся тоже нервничает. Владимир Дмитриевич летает из Москвы в Тверь и обратно.

Я сперва пропадала целыми днями в Училище — помогала в столовой и в дружине и т. д. А теперь мама уехала в Домотканово, и меня пришпилило хозяйство. Полдня мечусь как белка в колесе, а после кое-что успеваю делать для себя. Хотя мало[...]

4 Речь идет о разгроме черносотенцами тверской Земской управы в октябре 1905 г. «У самого входа в Управу стояли с одной стороны полицейский пристав, а с другой — черносотенцы с поленьями. Избивали поленьями, камнями, топтали свалившихся ногами ..» («Русские ведомости», 1905, 21 октября, № 276).

И. С. Ефимову [5]
1906(?)
В Москве

Иван Семенович, вчера я тащилась в самом мрачном настроении по улицам, как вдруг стали приходить мне мысли, одна гениальней другой.

Первая — нельзя ли сделать для благотворительного базара городовых, как они были во время восстания? Они были очень смешные, вооружены с ног до головы, а от страху прятались за углами, и они были точно в юбочках — верно на них было надето несколько шуб. Попробуйте сделать, если у вас есть токарный станок. Только руки, ружье отдельно, как на старинных точеных игрушках.

5 Это первое письмо Н. Я. Симонович к И. С. Ефимову.

Вторая — на грибном рынке я купила отличные игрушечные сани за 20 копеек, раскрасила их настолько хорошо, что они стали не хуже кустарных, теперь думаю положить на них клочки сена и еще что-нибудь правдоподобное, чтобы был воз с мелкой глиняной посудой, которую всегда хочется целиком купить. К этим саням надо сделать игрушечную бабу, но не стиль рюсс, а настоящую. Нельзя ли сделать ее тоже токарным способом.

Третья — там же купила деревянные яйца, только это такая непонятная форма, какая-то философия, на ней трудно что-нибудь сделать, хотя чувствую, что есть нечто для этой формы сотворенное, но не нашла что. Что-нибудь без начала и конца, «приближающееся к вечности».

Четвертая — в Кремле есть одна башня, сделанная прямо на токарном станке [6]. Это когда идешь от нас, первая. На ней и углубленные ряды полос точно от токарного станка. Сделать бы тоже часть кремлевской стены. Дети любят расставлять, хотя бы это были мерзейшие домики казарменного вида. Вдруг это также увековечится, как богородский мужик с медведем и остроносые солдатики? Если вы умеете что-нибудь делать на станке, но только нет станка — я думаю можно спросить у Серовых [7], нельзя ли на их станке поработать. Наверное, можно.

Н. Симонович

6 Вероятно, имеется в виду Водовзводная (угловая) башня Московского Кремля.

7 Дети В. А. Серова занимались ручным трудом, у них была хорошо оборудованная столярная мастерская с токарным станком.

В. С. Серова — А. С. Симонович
16.III.1906
Из Москвы в Домотканово

Дорогая Аделаида Семеновна!

Вчера Нина поразила нас, двух бабушек, своим приходом, своим сообщением, которое она сделала хриплым голосом, заикаясь. Потом хрипота прошла и потоком полилась несвязная речь о «боге», даже более того — о «полубоге» Иване Семеновиче. Я давно не видала влюбленных девиц, поэтому вид ее встрепанный, счастливый, шумливо-безалаберный привел меня в полный восторг и я чувствовала, что повеселела и все кругом как-то также будто стали пободрее: она, Нина, с собой носит радость и счастье. Не буду каркать вперед; конечно, это пройдет, уляжется возбужденность, но сейчас погреемся и мы около ее огонька.

Его, полубога или целого бога, я не видала, хотя и договорилась с Ниной, что она приведет его к Серовым; но он, видимо, упирается и не идет. «В баню, — говорит, — раньше пойду»! Ну, хоть после бани, но познакомимся.

Тебя от души поздравляем и одно могу сказать: здорово это Нина придумала и скоропалительно! На свадьбу приеду, если не будет забастовки железных дорог. Так, вообще, жизнь проходит липкой грязью и никакая баня не отмоет ее.

Прощай, крепко целую [...]

В. Серова

И. С. Ефимову
1909 г. (?)
Из Парижа в Мюнхен [8]

Если бы я знала, как мне тебя называть в письмах, я писала бы чаще, право, а то долго придумывать, как бы начать, а мне некогда! Напиши. Может быть и вправду напишешь!? Хорошо бы получить не лирическое безразличие, а что-нибудь более едкое.

По-моему, слова хорошие гораздо лучше поцелуев, которые когда уже остаются одни, то не имеют никакого смысла, вроде как шоколад без сахару. Впрочем, со мной

8 См. комм. 64 к разделу «Автобиографические записки».

не очень-то разговоришься. Но это несправедливо — сама я всегда молчу, а от тебя жду слов. Но зато я всегда хотела бы говорить, а ты, верно, говоришь ровно столько, сколько хочется. Правда?

Сегодня я поступила к Матиссу, заплатила 30 франков и рисовала. Побежала туда, как сумасшедшая, без красок, без холста, только с маленьким альбомчиком. Думала, когда выходила, что не надо туда сегодня идти, что уж поступать, так с понедельника. А потом хвать — очутилась там. Я ужасно рада. Так приятно было рисовать, что не могу описать. На обратном пути я сосчитала, что месяц рисования будет стоить 100 франков. Это ничего?

Несчастный ты! А еще говорил, что иначе как на художнице не женился бы. Но с какой стати ты за меня будешь платить? Я купила себе альбом, потому что ты увез мой, и сделала наброски — может быть не хуже ваших! Нет, немного хуже, но все-таки немного. Я думала, что я хуже рисую. Одним словом, я довольна [...]

А. С. Симонович
1909 г. (?)
Из Парижа
в Россию

Дорогая мамочка — я все думала, что же это я сто лет никому не пишу — и все-таки не пишу. Теперь — конспективно.

Тут очень красиво, величественно, оригинально, но страшно неудобно. Утром, то есть, в 9 часов, приходит женщина помогать, стряпает завтрак, моет вчерашнюю посуду. Вечером же я готовлю обед и мою посуду. Завели было бонну, но она не выдержала оригинальности и через 4 дня улетучилась. Ей нужны мебель, ковры, газ и т. д. А того не понимает, дура, что ей же легче без мебели и ковров убирать.

Дел у нас очень мало — какие-нибудь два часа утром и два часа вечером, но она возилась весь день и несмотря на свою внешнюю прелесть и комильфотность — ничего не могла. Между тем я прежнюю свою девицу тоже упустила из-за нее и осталась при сломанном корыте, так что сегодня, когда мне все-таки дозарезу хотелось пойти к Кругликовой [9] делать офорт — пришлось Ивану Семеновичу сидеть дома с Адрианом — класть спать, молоко давать, подымать вечером. Зато он теперь вечером пошел рисовать.

[9] Симонович-Ефимова училась у художницы Е. С. Кругликовой искусству офорта. См. статью «Несколько слов об Е. С. Кругликовой» в этом сборнике.

Мы теперь все-таки обзавелись кое-каким хозяйством и стало удобнее. Даже было бы хорошо, если бы И. С. работал так, как он работал при Тоше. Но ему мешает Адриан, и он раскис.

Мой офорт вышел удачно — это хорошее приобретение, совсем иначе начинаешь рисовать для офорта и почти всегда выходит. Я сделала лошадей-тяжеловозов с синими большими хомутами. Теперь делаю омнибус, в тот момент, как он начинает двигаться. Лошади уперлись в землю копытами и натужились, чтобы сдвинуть омнибус. А высоко, в небе, сидит кучер в шапочке, аккуратно завернув себе живот клетчатым пледом. Рисунок вышел хорошо, рисовала я несколько дней около Бон-Марше. В печати вышло еще лучше, так что даже не верится, что это делала я. Теперь я отделываю напечатанный контур дальше, завтра, если бог даст уйти из дома — буду печатать. У Кругликовой есть и пресс, и все, что надо.

У меня от офорта такое чувство, точно из неудачницы я превратилась уже в удачника и многое хочется делать. Но конечно, сейчас Адриан всему этому препятствует. Зато, когда удается от него урваться — я рисую несмотря ни на что — дождь, темнота — все равно. Конечно, кучера надо мной очень потешаются. Один раз царапала офортную доску рано утром, еще с лампой, пока Адриан спал. Но если не выспишься, я делаюсь очень раздражительной с ним и он сейчас же это чувствует и сам делается раздражительный и упрямый, так что потом мне ужасно совестно перед ним. Если в доме плохо — он чувствует, как какой-то барометр и тогда рев, крик, упрямится, тогда хочется схватиться за голову и бежать из дому без оглядки. Но так как его ни на кого не бросишь, то примиряешься, делая над собой страшное усилие.

Теперь уже вечером я никуда никогда не могу пойти. Третьего дня только первый раз выскочила, попросила одну живущую в пансионе русскую барышню очень милую посидеть с Адрианом. Пошли мы тогда с И. С. на одну лекцию или, вернее, беседу об искусстве. У Кругликовой один умный француз говорит. На самом интересном месте я не могла удержаться от сна, но И. С. после мне рассказал, то, что я проспала. Было очень интересно и поучительно даже. Каждую субботу он будет у нее, но уж не знаю, кого-то мне бог пошлет для Адриана[...]

Когда приходит женщина — я говорю ей, что надо делать и купить и ухожу гулять на бульвар Инвалидов или в наш сад, там очень хорошо, тихо и есть солнышко. Но зато выскакивают во время отдыха из мастерской Матисса знакомые девицы, с которыми я рисовала (я тоже ходила в эту мастерскую) — и не очень-то это приятно.

Через окно мастерской просвечивает натурщица и видны мерно шевелящиеся спины рисующих. А тут мы снаружи с Адрианом, значит, возим деревянный автомобиль или катаем мячик, или отворяем и затворяем калитку, или что-нибудь еще такое же «интересное»[...]

А. С. Симонович
1909(?)
Из Парижа
в Россию

Дорогая мамочка, сегодня утром получила твое письмо новогоднее, и так вдруг ярко почувствовала Домотканово, что принялась плакать, так захотелось туда. Я представила себе твою комнату, твою фигуру за столом и прямо безумно захотелось видеть тебя. Почему я до сих пор не нарисовала тебя так — пишущей за столом? [10]

Все последние дни у меня нервы вышли даже из того сомнительного равновесия, в котором находились.

Все домашние «сомнения» остаются. От мытья посуды сальной — к стряпне, затем бросаешься к офорту, от офорта к посуде и стряпне.

Да это было бы еще ничего, если бы имело смысл, а то еще И. С. уверяет, что вся эта домашняя возня мешает ему работать; так что получается нечто безнадежное.

Я уже решила переселиться в пансион, где хозяйка привыкла к русскому ералашу, любит детей и не такая чопорная особа, как другие — но все-таки ужасно не хочется туда закабаляться, комната тесная с рваными желтыми обоями. Адриану, после здешнего простора, будет плохо.

10 Симонович-Ефимова осуществила этот замысел — написала в 1912 году в Домотканове портрет матери именно так. Портрет хранится в мемориальной мастерской художников Ефимовых; воспроизведен в книге Е. Я. Дороша «Живое дерево искусства» (М., «Искусство», 1970, глава «Чувство Родины», с. 175—177).

Одним словом, выясняется следующее: И. С. работает только тогда, когда есть настроение; заставлять себя он не может. Настроение является в полном одиночестве, в тишине и в отсутствие чего бы то ни было. Следовательно — жить ему надо врозь с Адрианом (хотя он его любит теперь). А чтобы жить с удобствами для всех, но врозь — не хватает средств, да и трудно устроиться. Приходится лавировать, мыкаться [...]

И. С. Ефимову
30.XII.1909 г.
Из Ламбаль [11]
(Бретань)
в Париж

[11] Ламбаль — поселок на западе Франции, около океанского побережья. Ефимовы выезжали сюда из Парижа. Симонович-Ефимова писала здесь картину «Дух путешествия».

Милый мой, что бы я делала, если бы не могла писать тебе? Теперь это и есть именно то приятное, что я предвкушала за весь день. Сейчас пришла беседовать с тобой в прелестную рощу, что вокруг церкви Ламбаль на огромной высоте. Помнишь? Церковь, которую видно со всех сторон. Она на высоком холме, который наверху разрезан какими-то оврагами, так что образуется несколько лужаек, очень зеленых, очень веселых. Церковь старая, со скульптурой, интересны два надгробия, очень похожие на тверские пряники, только из камня: рыцарь, а на соседнем — женщина. По другую сторону церковной стены — пропасть страшной глубины и стенка идет снизу с башенками, зубцами и ведет лестница, но закрыта. Внизу долина с городом, лесами, лугами, дорогами. Воображаю, какой вид с башни, наверное, море видно. Но уж очень страшно туда лезть, высоко очень, боюсь, что не сойду потом вниз [...]

Ламбаль — мерзкая деревушка, воняющая нестерпимо кожами, я переходила коричневую речку, в которой киснет привязанное веревками «стадо» овечьих шкур. Только тут, наверху, хорошо. Я взяла для ночевки номер — мерзость, как у тверского «Кузьмича». Рваные грязные обои, темно. Но я все же писала там свою картину, которую привезла с собой. На железнодорожной станции сделала еще эскиз на бумаге — ничего, красиво. Подправила картину, все же тут впечатления ближе и краски вернее. А то было, знаешь — тон вроде как у Нестерова, на его последней выставке, какой-то жестяной и кисленький. Все же здесь этюд с натуры лучше. Над такой вещью надо работать долго, верно, а то есть места скучные и ненужные.

Небо сегодня не такое, как было у меня, так что я не могла всего переправить. Я писала часов до четырех, а потом прислонилась к противной кровати с желтыми подушками и такая тоска взяла! Потом решила пройтись, и пошла к этой церкви.

Теперь сижу под роскошными буками, вспоминаю свою живопись и, как водится, проливаю слезы...

Видела сегодня одну англичанку, очень похожую на Голубкину, приехала она на бисиклете с англичанином бритым. Мне жаль, что она уже уехала. Одной хорошо в таких благородных городах, как Париж, Лондон, а в таких маленьких логовищах, как этот Ламбаль, — дико, уныло, не по себе в высшей степени.

Вчера в соседнем городке была процессия рыбаков-бретонцев — очень интересно. Не доходя, знаешь, той скамеечки около туристского клуба, сделали алтарь, похожий, как у них всегда, на лавочную стойку, но интересно, хорошо то, что они обвили его рыбачьими сетями настоящими,

сбоку вонзили настоящий якорь, повесили спасательный круг, водрузили игрушечные маяк и кораблики.

Процессия пришла длинная, мрачная, мрачная, точно хоронят по крайней мере триста утопленников. Сначала выступала четверка лопоухих бретонцев пиратского вида, несущих огромный крест, потом четыре красненькие мальчика миниатюрного вида, то есть как на миниатюрах, и еще два простых мальчика с гигантскими флагами.

А после потянулись бретонки, мрачные, идущие на расстоянии одна от другой и поющие про себя нечто. И старые, и молодые, и барышни, и в тарелкообразных шляпах, и в старинных шляпах. Долго проходили мимо.

Потом мужчины, которые, к сожалению, оделись все в пиджаки, и имели в них вид каких-то преступников, такие несуразные и безобразные фигуры. Тоже мрачное что-то тянули. Иногда вдруг громыхал ни к селу ни к городу барабан и зловеще замолкал.

И опять идут, идут на равном, довольно большом расстоянии один от другого по два в ряд. Потом пошли мальчишки с флагами и веслами, одетые кое-как, а еще позади — длинный рой мальчиков и девочек в белых костюмах — конфирмирующихся. Белые девушки несли на носилках одетую в голубое куклу — божью матерь.

Красиво, когда они текли по дороге, с горы, у поворота. Я нарисовала и дома покрасила (это теперь моя мания).

Священник влез на ступеньки алтаря и с места в карьер стал выкрикивать, что католичество — единственная истинная религия. Больше ничего и не говорил. После такой серьезной процессии, говорившей о жертвах моря, это было некстати. Но они ничего другого, ни при каких случаях, не могут изобрести.

Потом тем же порядком отправились назад по дороге в деревню через поле.

Я зашла вперед и нарисовала. Глупая дачная публика начала шумно расходиться, болтая невозможный вздор. Кажется, только мы с мамой одни были тронуты виденным.

До свиданья, жаль расставаться с писанием, то есть с тобой. Не понимаю, отчего у меня так расстроены нервы: ведь живут же другие, и хуже, чем я.

Я хотела бы, чтобы мои картины давали что-нибудь хорошее.

Нина

И. С. Ефимову
1910(?)
Из Ламбаль
в Париж

[...] В три часа ночи меня разбудил хозяин отеля — идти к Парижскому поезду; я должна была встретить Стефана Львова. Еще темно, фонари. Один только дом, предчувствуя, что будет рассвет — немного посветлел. Хорошо на сонном вокзале. Пришел поезд, постоял и ушел, и я еще полтора часа ждала следующего поезда из Парижа. Стефан не приехал.

Стало светать, небо стало такого чистого, особенно голубого и, в то же время синего цвета, уж и не знаю, как сказать. Станция была очень поэтичной — вся ровно — мутно-голубая. Гениальный дом, что раньше всех предчувствовал восход солнца, стал белый-белый, его фасад оказался

повернутым прямо на восток, и в окнах горело солнце. Я не огорчаюсь, что никто не приехал — зато видела рассвет, и изучила станцию основательно, каждую дырочку в заборе знаю, почему она и для какой цели. Думаю, это скажется и на картине. Сейчас посмотрела дома, и вижу — ничего себе, тон верный, а я его вчера с отчаяния взяла!

Остается еще изучить также бретонцев, чтобы их туда напустить. Надо не больше трех, и темных. Может быть — одного кюре? [...]

Н. С. Ефимову
1910 г. (?)
Из Парижа
в Мюнхен

Ах, как отлично я сейчас провела время! Я узнала, что сегодня в 2 ч. собираются у могилы Каррьера — день смерти его. Я устроилась с Мари (которая побудет с Адрианом) и пошла. День был прелестный. На кладбище встретилась сперва с Кругликовой, потом с Мечниковой. Стояли кучкой все художники. Я узнала жену Каррьера и его детей. Клали цветы на могилу, я тоже принесла три красивых ветки лиловой сирени и положила, а одну оставила себе — уже очень хорошо пахла, совсем как летом, вероятно не тепличная, а привезена с юга.

Потом вдруг приблизилось шествие — Роден, Бенар, Шарль Морис и другие... Роден (он прошел совсем возле меня) — сам настоящая скульптура. Маленький, вроде Тоши, грузный, с белой головой. У него вид ассирийский, я не думала, что он такой старый — он тяжело дышал.

Бенар — такого странного вида — огромный, толстый, в белых клетчатых штанах и коричневой куртке, очень старый, но лицо очень красивое, приятное, красивый рот, и хочется на него смотреть. Его жена огромная, толстая, старая, раскрашенная (может быть его же красками? — его палитра).

Говорили речи — интересно, с пафосом, декламируя. Потом все пошли, как ты думаешь, куда? К Родену! Как ты думаешь, где это? В Отеле Бирон, который виден с нашего балкона [12].

12 См. комм. 50 к разделу «Автобиографические записки».

Пошли длинной кучей, пешком. Я шла с французами, которых встречала у Кругликовой. У Родена двор, лестницы, сад еще получше нашей часовни! Настоящий дворец по распланировке. Вошли в залу, всю увешанную рисунками Родена. Несколько скульптур. Окна выходят в наш сад. Потом маленькая круглая комната, в середине скульптура. Потом Роден стал всех приглашать в следующую комнату, где стояли стулья. Две комнаты наполнились слушателями, и Шарль Морис стал читать записки Родена — ужасно интересные.

Роден сидел спереди, я все время смотрела на его седой чистый затылок — у него все какое-то круглое, даже волосы. Круглая спина, короткие руки, которые он держит так же, как Серов. В сущности, больше всего он похож на Валентину Семеновну.

Записки его — о французских катедралях [соборах]. Сначала он сравнивает их с французскими женщинами и начинает восхищаться французскими девушками, желает, чтоб они не менялись, но сожалеет, что они уже изменились, мало остается даже в глухой провинции настоящей грации.

Все это сказано, конечно, получше, чем у меня.

Потом уже начинается специально об архитектуре, о равновесии в архитектуре и в человеческом теле, разбирает подробно отдельные церкви, отдельные части их, ангелов, двери, великанов. Сказано все это у него сильно, образно и красиво. Читал этот господин тоже великолепно.

Роден очень любит и страшно высоко ставит готическую архитектуру. В этом он видит великое выражение французского духа, то, что останется хорошего от нации. В этом месте он говорит о своем «Бальзаке». Говорил о работе — я запомнила одну фразу «Car c'est l'esprit qui dessine, et c'est le cœur qui modèle» [«Потому что это дух, который рисует, и сердце, которое лепит» (франц.)], то есть, что любовью создают большие вещи. Когда я это говорю, выходит что-то очень обыкновенное, но у него это звучало иначе.

Ну вот, а потом стали расходиться. Я еще осматривала рисунки, они вроде Матиссовых, но скульптурнее. Очень хорошие рисунки, и какая масса!

Публика все уходила. Роден стоял около дверей и прощался со знакомыми, а мелкая сошка проходила просто так.

Одна дочка Каррьера удивительная, они все вообще некрасивые, и какие-то неаккуратные. Но одна — прелестная, какая-то утонченная фарфоровая странная фигурка. Хорошенькое розовое личико с блестящими черными глазками, на тонкой-тонкой прямой фигуре, тончайшие ручки, со страшно скошенными плечами. На ней было черное бархатное платье, очень открытое, и ключицы такие тоненькие — спина совсем круглая и гладкая — ужасно странно, фигура, как палка. Ей лет 14 и она очень хорошенькая.

Приятно так было там сидеть и слушать. Вот уж именно — сердце тает от удовольствия.

Нина

А. С. Голубкина — Н. Я. Симонович-Ефимовой
1910(?)
Из России во Францию

Дорогая Нина Яковлевна.

Спасибо большое за письмо. Знаете, я по вашему письму почти догадалась, как обстоит дело — оно мне много дало[13].

Теперь, когда будете еще смотреть Париж во второй раз, опять напишите — тогда еще полнее будет.

Знаете, почему я вам долго не отвечала — я в Крыму была и тоже видела различные чудеса Описывать не берусь, а рассказывать могу без конца. Знаете, такие странные сравнения и слова лезут в голову, что я ни за что не решусь их написать.

Это про лицо Крымской земли — я сначала просто без памяти была. «Легкость необыкновенная в мыслях» Прямо чувствуешь, что превратилась в один большой глаз — а мысли все разлетелись. Странное состояние — ну прямо жадный ненасытный глаз разросся до величины всего тела. Ну, может еще одна нога осталась, а другую я не чувствовала.

Губина[14] еще путешествует. Вот приедет расскажет.

Причина вашей злобы вовсе не «египетский плен», а вы попали в неволю. Это инстинкт художницы в вас бунтует. Вот перерастет обстоятельства и опять все пойдет по-хорошему. Попомните, вы привыкнете многое делать, то

13
Содержание письма Симонович-Ефимовой, на которое отвечает А. С. Голубкина, неизвестно. Может быть, в нем описывалась встреча с Роденом — см. предыдущее письмо Симонович-Ефимовой к И. С. Ефимову.

14
Губина Л. А. — скульптор, друг А. С Голубкиной, написала воспоминания о ней. Хранятся в отделе рукописей ГТГ.

есть машинально, не тревожа для этого всю душу, целиком, чтобы неприкосновенна оставалась бы — может это у вас выработается. Я видела у многих, они то одной частью души живут, то другой. Погодите, может, наладится.

Да и то сказать: разве есть на свете люди, у которых все было бы? Так что же мы-то — ведь мы богу особенных услуг не оказали.

Ладно, будем жить и радоваться тому, что видим. И за письмо вам еще раз спасибо, очень. И опять нет-нет да и черкните. Насильно не надо, а когда захочется. И. С. поклон, мальчишке поцелуй, Вас тоже целую, до свидания.

А Голубкина

И С Ефимову
X 1910
Из Бретани
в Париж

[...] Я так, так рада, что ты осуществил с успехом поездку! Ах! Мы напишем Бартраму [15] так: «Спешим сообщить из нашей да́ли, что мы своих зверей издали!» А он, наверное, ответит нам: «А мне представлялось из да́ли, что вы их давно издали».

Сижу сейчас в скалах за семафором. Хорошо тут, никого нет. Море серое, но искрится удивительно. Хотела сравнить с кольчугой, но так как никогда не видела ее игры (только в музеях), то нельзя. Приходится — с дамской сумочкой из серебряных колечек, а если долго смотреть, то кажется, что на море сыплются часто-часто блестящие монетки и подпрыгивают, как капли дождя [...]

Станция моя двигается ничего себе, меня радует. Только бы не сглазить. Скоро пойду в Матиньель, там рынок, обновлю свои впечатления от людей. Вчера вырезала из черной бумаги: кюре, бретонца и бретонку в шляпке ихней. Расставила на разные места и теперь знаю: поп будет на крайней левой, а бретонцы на крайней правой стороне Выходит — немного, но для такой станции — очень даже уместно [...]

15 Бартрам Н Д — крупный деятель в области народного художественного промысла. Был дружен с Ефимовыми Еще в дореволюционное время он привлек И С Ефимова к своей работе по содействию художественному промыслу подмосковных кустарей (резчиков по дереву, в частности изготовление для них моделей игрушек) См статью «Н Д Бартрам и театр кукол» в этом сборнике

И С Ефимову
X 1910
Из Бретани
в Париж

[...] Что же ты не приезжаешь? Море как раз в «разгаре». Завтра, говорят, будет главный бурный день. Какая досада, что без тебя! На море белого больше, чем синего, такое везде кипение. Пять рядов. Первый — белый ковер пены, разливающейся по пляжу, некоторые языки уже влезают на самые высокие места берега. Сзади карабкаются все время длинные кипящие гряды, пока не грохнутся. Сзади еще выше беспрерывные с волн льются водопады пены, как опрокинутый купол цветной капусты, а самая задняя стена — самая злющая, ворочается высоченная и с бледно-зеленой ядовитой этой стены, пыля льется водопад вниз, в пену. Ад кромешный, только белый.

Адриан спит (на пляже) закутанный, но не знаю, хорошо ли спать в таких брызгах. Кругом нас, как зимой в снежном поле, несется по ветру белая пыль, сплошь, как воздух, и видно полосатое колебание ветра.

Я теперь каждый день рисую, делала то гору с пляжем, то рыбаков вдали на скалах в сильный отлив, то дождь на море.

Когда мы только что вышли с пляжа на бугор — увидели аэроплан! Зрелище было удивительное, красиво и ужасно. Мы видели, как он вылетел из-за Испанской горы, маленький, как воробей. Потом стал приближаться,

вырос, и пролетел у самого берега, близко, близко, так что видно человека и все тончайшие прутики. Сидит, как на полке, чуть ли не свеся ноги, и летит себе над морем и все у берега, не очень высоко, сильно шумел, даже шум моря его не заглушал. Он весь вырисовывался, как на блюде — желтом, фарфоровом небе, тотчас же после захода солнца. В нашем поселке вся публика стояла на балконах и на дорогах, и, при встрече, вместо «здравствуйте» говорят друг другу — «аэроплан» (как в сказке Андерсена все говорили «Соловей!»).

Противный «Сатирикон» [16] прислал, конечно, не гонорар, а мои же рисунки-карикатуры, с любезным письмом что «к сожалению, не подходит», и с извинениями за промедление.

То, что надо для фонда счастья — у нас есть, и для счастья довольно солидного. Но вот «заведующий» (или «...щая») мелким счастьицем, успехом, что-то усиленно отворачивается от нас. А это, оказывается, пре-ужа-сно!

Нина

16
«Сатирикон» — русский сатирический журнал. Издавался с 1908 по 1913 г в Петербурге.

В. Д. Дервиз —
Н. Я. Симонович-Ефимовой
и И. С. Ефимову
7.I.1911
Из Домотканова
в Париж

Казнитесь! Несчастные! То ли дело в Домотканове Целые дни на лыжах всей компанией. Вечером танцы. Рисование с натуры под руководством несравненного профессора В. А. Серова (не надоел он вам? — спрашивает профессор). В промежутках — еда и чай с орехами и пастилой Умеренное количество вина и наливки. Спим сколько влезет. Жму руку... Живите благополучно...

В. А. Серов —
Н. Я. Симонович-Ефимовой
и И. С. Ефимову
7.I.1911
Домотканово

Ниночка
Иван Семенович
Посылаем вам образец удовольствий здешних мест
Ваш В. С., а едет мой сын Саша [17]

17
Эта приписка сделана на обратной стороне листка предыдущего письма (В. Д. Дервиза). Здесь же В. А. Серов нарисовал лошадку, бегущую по снежному полю, и за ней юношу на лыжах, вдали — лес.
Седьмого января, свой последний день рождения, В. А. Серов провел в Домотканове.

И. С. Ефимов —
Н. Я. Симонович-Ефимовой
1911—1913(?)
Из Москвы
в Отрадное [18]

Анна Семеновна придумала великолепную вещь: она предлагает устроить в ее мастерской выставку: она, ты, я и Михайловский. Она говорит, что Блументаль [19] хочет дом продавать и если она эту мастерскую должна будет покинуть, то вещи забьют в ящики, отнесут в подвалы и сама-то она их уже более не увидит, а вытащат их, когда уже ее не будет. Она находит, что компания наша подходящая, что все мы приблизительно в одну сторону идем и все люди не конченые — лохмотники. Спрашивает, не совестно ли так выставляться — я говорю, что, пожалуй, нам совестно к ней прицепиться, но она уверена, что все это у нас очень хорошо выйдет и действительно это все будет, по-моему, очень радостная работа. Наше «жюри» устроителей — сильному не совестно.

Ну, одним словом, ты из Отрадного уж потрудись посмотреть и свои и мои [работы], может быть, что-нибудь стоит привезти, а отбросить их успеем.

А уютная будет выставка, устроим как будто для себя, вот так мол хочется поставить.

18
Письмо без даты и подписи, написано наспех, карандашом. Отрадное — имение Ефимовых в Тамбовской губернии.

19
Блументаль — арендатор дома в Большом Левшинском переулке, в котором помещалась мастерская А. С. Голубкиной. Выставка, о которой идет речь, не состоялась.

М. В. Фаворской
1914
Из Липецка
в Москву

Дорогая Маруся!

Спасибо за письмо. Думаю, скоро увидимся в Москве! Ив. С. что-то со вчерашнего дня приуныл; да и Павлинов[20] уехал в Москву — теперь мы тут долго не продержимся. Мы провели лето хорошо. Ив. С слепил хорошую деревенскую невесту. Теперь начал еще бабу, но кажется, скиснет раньше, чем доведет ее до конца. Но она хорошая. Еще он сделал несколько хорсших рисунков баб здешних

55 В. Серов. Деревенские удовольствия (Рисунок в письме) 1911



Я нарисовала немного, но, кажется, зато с толком. Да я и не хочу «много». Куда их? и потом много — значит только начато и не кончено. Гораздо лучше (в известные годы жизни) мало. Я сделала здешних девушек, тяпающих подсолнухи на черноземе. Это я кончила еще в начале лета, до Ив. С-ча.

Потом писала портрет Нины Винберг. Писала довольно долго, но хотела-то еще дольше, да они из-за войны поднялись в один вечер и уехали. Портрет похож, и местами ничего себе. Но лицо написано жестко. Я еще когда-нибудь надеюсь, кончу его, в другой раз. Потом одну гравюру сделала — увы на линолеуме — как ни презираю этот материал. Но мне подарил Павел Яковлевич доску — надо же было попробовать. Оказалось удобно — но тем хуже! Вот и все.

Война нашей лично семьи не коснулась[21], и это даже противно. Есть люди, которых жизнь щадит и обходит. Но не думаю, чтобы это было на пользу им.

У нас делается холодно. Но не мрачно, даже в доме стало светлее и веселее, потому что солнце ниже, и заглядывает в окна. Ив. С. расписывает стены[22]. Для вас оставил несколько, чтобы вы расписали.

20
Летом 1914 г. в Отрадное приехали художник П. Я. Павлинов с женой и подруга Симонович-Ефимовой — Е. Н. Винберг с дочерьми. Портрет старшей из них — Нины — Симонович-Ефимова написала. Портрет хранится в семье Винберг

21
И. С. Ефимов пошел на фронт в действующую армию добровольцем в октябре 1916 г. и служил на батарее вместе с В. А. Фаворским. В начале 1918 г. был демобилизован

22
В старом доме в Отрадном, на пожелтевших обоях, Ефимовы гуашью написали несколько «панно»: пейзажи черноземной степи, фигуры предков в полный рост, реющих ласточек.



56. Супруги Ефимовы (в день десятилетия свадьбы). 1916

И. С. Ефимову
XII.1916
Из Москвы
в действующую
армию

Милый мой! Получила твои письма. Ты напрасно боишься затруднять цензуру — ни на одном твоем письме не было штемпеля цензуры. Верно, они и не читают. Да, черт с ней, не все ли равно — если и читают! Да ей же лучше читать твои письма, чем какие-нибудь другие...

Я сейчас вернулась с выставки гравюр Остроумовой-Лебедевой [23]. Хорошо. Много и здорово. Устроено благородно в зале Румянцевского музея, где картина Иванова [24].

Выходя встретила одного искусствоведа из Румянцевского музея. Он рассказал, что купил силуэт Кругликовой. Тут я выпалила ему все про свои силуэты, рассказала про «Летучую мышь» [25] и Балиева. Он заинтересовался и попросил у меня билеты на представление.

Право, твой дух деловитости переселился в меня. Впрочем, это не переселение, ведь Предприимчивость и

23
В 1916 г. в Румянцевском музее (Москва) была устроена персональная выставка А. П. Остроумовой-Лебедевой.

24
Имеется в виду картина А. А. Иванова «Явление Мессии» («Явление Христа народу»), ныне в ГТГ.

Удача не покинули тебя, а как-то одной ногой тут, другой там. Еще он спросил, нет ли у меня силуэтов для Румянцевского музея! Надо посмотреть, подумать или сделать. Впрочем, вместо того, чтобы думать, гораздо проще спросить по телефону Эттингера. Он, должно быть, колдун. Мой «Монмартр» им рекомендован кому-то для приобретения, только он хочет, чтобы я подписала картину. А я этого-то и не умею. Но Эттингер велит мне пойти и подписать.

Но как? Что писать? Буквы, фамилию или две фамилии? Я не знаю, никогда не подписываюсь.

Теперь я все думаю, какую декорацию мне изобразить вокруг экрана для Теневого театра в «Летучей мыши». 4 аршина высоты и 5, 6 длины, в середине прорез 4 арш. длины и 1 высоты для экрана. Я все, и бежа по улицам, и стоя в трамвае, и в комнате — закрываю глаза и повторяю вполголоса: «экран для силуэтов, экран для силуэтов» — и стараюсь вообразить, что больше всего подходит для этого.

Мелькали передо мной и греческие девушки, обводящие углем тени женихов, и тени деревьев на стенах белого дома, и тени колонн с фигурами, и амуры, держащие экран, и... не знаю. А надо скорее делать. Я хочу сама написать, а то там декораторши Балиева (строгановки) такую слюну разводят, что не дай-то бог. Только вот — какой сюжет? Надо, чтобы он вводил зрителя в мир теней. Но не черным писать, а голубым.

У меня действуют около 50 фигур. Я не писала тебе сюжет? Все время забываю, что писала тебе и что нет.

Это куплеты о парижской жизни, с повторяющимся рефреном: «Катясь, не торопясь, вдоль по бульвару». Петь будет сам Балиев. Там едет извозчик, наезжает на поливальщика улицы, полицейский пишет протокол, все движение закупоривается. Накапливаются: в одноколке женщина с бидонами молока, фургон с тяжеловозами, потом омнибус, потом пышная карета с кучером в цилиндре, за ним воз с собачкой наверху, похоронный катафалк, полк солдат с офицером на коне и разные прохожие, мальчишка с лотком цветов, старуха с корзиной апельсинов, которые светятся, как костер. Все очень красиво. Все это останавливается, а потом опять трогается, когда полицейский уходит.

У меня в «Летучей мыши» завелся один враг, впрочем, он очевидно враг всего рода человеческого. Мрачный механик, я от него завишу вся вполне, и Балиев велел мне у него советоваться, а ему — мне помогать, но он наводит на меня хандру. Безвкусие и упрямство у него ослиное, но я спорю с ним, а он меня ругает. Он говорит: «У нас были силуэты чистой работы, колеса все вертелись, ноги, руки двигались, и то публика скучала. Силуэты это ведь не синематограф, ну и не интересно. Если еще при этом интересное пение... да нет, и то скучно, весь спектакль провалится». И что бы я ни начала — он говорит, что не выйдет. Кажется, его сам Балиев боится! Он заведует всеми механизмами этого заведения. Но мне кажется, он в душе — добрый, только уж очень меланхолик [...]

Придет он к декораторшам — тоже ругается: «Разве такие декорации писали раньше? Это что у вас — пьяный мужик лаптями наследил?» Он из простых, в ста-

25 «Летучая мышь» — московский театр-кабаре, в котором Симонович-Ефимова в 1916—1917 гг. поставила в тенях сценку «Приключение на улице Парижа» и французскую песенку «Симона».

ром пиджачке, высокий, белокурый, худой, довольно старый. Чтоб ему! В душе я на него нисколько не сержусь, но боюсь, как бы он не подвел меня.

Хотя Балиев успокоил тем, что сказал: «Ведь будут репетиции и я не выпущу неготовый номер».

Мы обедаем вместе, там весело, но никогда нельзя в их болтовне отличить шутки от правды. Балиев называет меня — наша дорогая художница.

В «Летучей мыши» такой дешевый буфет, что мне стыдно есть, а Балиев уплетает за обе щеки и ужасно чавкает. Острит он всегда, и за обедом, и все вообще артисты за едой точно играют, тонко и хорошо, легко и без натяжки — играют веселую компанию. Мне с ними совсем легко почему-то [...]

И. С. Ефимову
16.XII.1916
Из Москвы
в действующую
армию

[...] Сейчас в Домотканове дивно красиво. Свежий, недавно нападавший снег на деревьях, кустах — какая-то белая колыбель.

Мы с Лелей [26] вдруг увлеклись петрушками. Я сочинила в стихах какую-то (кажется, недурную) чепуху, подновили петрушек и хотим на Рождество представлять в школе, дети очень просят. Еще я хочу вырезать тени — пещеру, ослов, волов, потом придут Мария и Иосиф, потом пастухи, верблюды, овцы. И звезды.

Третьего января уеду в Москву, напишу занавес, а восьмого спектакль в «Летучей мыши». Интересно — если ты приедешь, где я буду?

Привези Адриану какой-нибудь «сувенир», он страшно мечтает о кинжале, сабле, револьвере (!), а мне привези волос из челки или гривы твоей верховой лошади — Шомпола.

Я все время чувствую себя во всех удачах каким-то безбилетным пассажиром, каждую минуту ожидаю, что вот удача кончится и меня выведут вон.

Но это, конечно, не важно!

Нина

26
Леля — Е. В. Дервиз, впоследствии активно помогала Ефимовым в кукольном театре как музыкант.

И. С. Ефимову
6.III.1917
Из Домотканова
в действующую
армию

Милый мой, радость ты моя — у меня перед глазами ты на ступеньке вагона и твой удаляющийся против ветра поезд. Ты так славно улыбался — я шла назад по опустевшей платформе и повторяла: милая морда.

На другой день уехала в Домотканово. С Чуприяновки отвез мужик, который не знал, что царь отрекся, а уж это был третий день. Он очень испугался, когда я сказала ему об этом. Потом он шепотом спросил, правда ли, что убили в Твери губернатора, а я дорогой столько наслышалась от тверичан об этом, что могла рассказать как очевидец.

Адриан увлечен политикой, он с мамой съездил в Тверь, чтобы все узнать, и потом побежал в школу, чтобы все рассказать. Он страшно радовался моему приезду, прыгал, плясал вокруг меня, ликовал еще более, чем от ниспровержения старого строя, так как боялся, что я уехала с тобой в Румынию...

Пришей пуговицы к шинели толстыми нитками, пожалуйста!

Нина

И. С. Ефимову
21.VI.1917
Из Домотканова
в действующую
армию

Милый мой — пишу из Домотканова, я так рада, что вернулась из своего липецкого турне жива[27] и здорова, что мне очень весело[...]

Господин, который ехал со мной из Рязани до Москвы, сказал, что революция не кончилась, что мы живем в революции, и что поэтому никакими старыми законами сейчас нельзя руководствоваться, а надо опираться только на целесообразность для нации. Хотя я это читала в газетах, но он говорил все это так убедительно и сильно, что я как-то иначе гляжу теперь на все, и гораздо легче переносить разные материальные ущербы. В сущности, теперь происходит суд над всем плохим, и суд не формальный, по сухим законам, а так сказать — эстетический, по настроению, или по необъяснимому отвращению. Что мерзее привилегии «барыни» — теперь это сгинуло, отрезалось гнилое что-то. Всему плохому суд. И легче дышится, право же.

У крестьян какие-то весы в душе, врожденные, они никогда не запутываются и, не зная истории, чуют исторически (это я от себя говорю, нигде такого не слыхала и не читала) [...]

Я провела два дня в Даренке, вырезая кукол из цветной бумаги. Я сидела на стоящей телеге, а дети, как куры, налетели, пищали, толкались, валились, протискивались ко мне. Я научила их складывать петушков, коробочки, вырезала кукол, человечков, ключи и пр. и пр.

Потом читала взрослым «Первый винокур», пришлось мне много сочинить, не в ущерб все-таки Толстому — например, лица я не читала, а рассказывала, кто и каким голосом говорит. Ведь слова «на сцене изображено то-то» им не понять, какая «сцена»? Очень интересно было, как они слушали. Ведь они первый раз слышали чтение беллетристики. Замечания вставляли удивительно правильно и к месту. Под конец сказали: «Вот кабы нам всегда так читали, как вы, а то как у нас читают ребятишки — ничего не поймешь»[...]

[27] Летом 1917 г. Симонович-Ефимова ездила на несколько дней в г. Липецк и имение Отрадное, жила в близлежащей деревне Даренки.

И. С. Ефимову
4.VIII.1917
Из Домотканова
в действующую
армию

Милый мой — где вы теперь? Как удалось отступление? Пишу тебе с уверенностью, что ты это письмо не получишь.

Мне эти дни, каждую ночь подряд все ты снишься. Сегодня снилось, что ты вернулся, и я никак не могу увидеться с тобой наедине, а ты относишься к этому равнодушно, избегаешь, плаваешь где-то далеко. Потом я тащу тебя в нашу комнату, запираю две двери, подбегаю к тебе, хватаю и сажаю на пол, и прижимаю к себе твою голову, а она совсем седая, белая. Я сижу рядом с тобой, но входит Леля и ты отстраняешь меня.

Мне все кажется, что ты на днях появишься в Домотканове.

Я тебе писала, что меня пригласил какой-то антрепренер какого-то нового театра в Москве, показать ему мои Тени и Петрушку? На днях поеду на несколько дней[...]

А. И. Ефимову
18.XI.1918
Из Москвы
в Липецк

[...] Вчера два раза мы играли для глухонемых, в двух их приютах. Им доступно мало театров, их собираются свести в балет. Наше вчерашнее представление им очень понравилось, они так шумели, смеялись, издавали пропасть каких-то звуков — вроде стаи птиц — понять ничего нельзя, но чувствуется веселое оживление.

А вообще-то у них гробовая тишина, и за обедом, и все время. Не потому, чтобы они боялись — нет, они свободно себя держат, но потому, что объясняются знаками. Славные дети. Ласково гладили Ивана Семеновича по рукаву в знак одобрения.

Мы играли со словами больше для себя, чем для других, почти вполголоса, потому что они поднимали все время страшный шум. Они ведь не знали, что мы говорим, потому что не видели наших ртов за ширмами. Да это и лучше вышло, потому что мы все внимание могли обратить на жесты и придумали таким образом несколько новых жестов, удачных, невольно. Детей много, в каждом из приютов два полные зала битком набились, и пока устраивали (они смотрели очень внимательно, им все это было интересно), — было тихо-тихо, но время от времени раздавались звуки, вроде как когда сидишь под водой: какие-то неясные отражения слов и шумов.

Это было утомительно с непривычки, и мы необыкновенно устали за этот день.

Но очень приятно было видеть и слышать их оживление.

Как только мы начали играть, сразу тишина сменилась необычайным шумом странных голосов, как раз обратно тому, что бывает у нас обыкновенно, когда дети болтают в ожидании начала, и смолкают, когда услышат петрушечьи голоса. Тут, видно, звуки вырывались у них помимо их воли, оттого только, что они забылись и переживали всем существом то, что делается на сцене с куклами.

Мы играли басни и Андерсена. Они все поняли. Некоторые, старшие из них, говорят отрывисто, не очень ясно, но кое-что говорят.

Во время басни вдруг раздался громкий голос из зала — хриплый и мертвенный — «хо-ро-ши-е».

Вот наши трофеи...

Вернулись мы поздно вечером, а уехали как только встали. Это на Шаболовке, в Арнольдовском училище [...]

А. И. Ефимову
2.II.1920
Из Москвы
в Липецк

[...] Мы существуем, но если раньше уподоблялись эскимосам, то теперь медведям, потому что стараемся как можно больше спать, то есть просто так выходит, встаем часов в одиннадцать; холодно ужасно, утром наверху на полатях 0°, а на полу в кухне замерзла картошка [...] Водопровод и канализация замерзли и запрещено всем этим пользоваться [...]

За водой ходит И. С. к «фонтану» (колонке) на Домниковке, около Биржи труда, но там такой черед, полтора часа люди на лютом морозе ждут взять ведро воды.

Вчера мы пошли вместе в 12 часов ночи — хвосту конца не было (хвост, верно, отмерз). Была чудная лунная ночь, красиво волшебно. Воздух светлый и яркие звездищи

и луна. Все-таки, хоть за водой ходить приятная прогулка, не перестали мыть даже руки и лицо[...]

Сегодня воскресенье — после Рождества, видно, никто еще не собрался веселиться, потому что нас никуда не пригласили с кукольным театром. Поэтому И. С. взял пилу и мы весь день пилили нашу «березовую рощу», которая в соседней комнате. Перепилили на чурки, которые И. С. придется таскать вниз, колоть.

Третьего дня получили дрова — мерзли чертовски, пока отвесили и втащили четверть сажени на наш четвертый этаж. Колоть в квартире запрещено, так что надо все эти пуды протащить три раза по лестнице взад-назад. Выдают по 20 пудов, толщина самая различная.

Не знаю, как живут остальные москвичи, кажется так же.

Хотя бренное тело и покряхтывает и одеревеневает иногда от холоду, но нелепый дух куда лучше себя чувствует[...] Любит, должно быть, человек, чтобы его били, как воблу. Главное уж очень чудесно — все реально и никакой мираж не испугает, а сам испугается[...]

А. И. Ефимову
5.III.1920
Из Московской области
в Липецк [28]

Вот так на! Сижу в теплой комнате, за настоящим столом, пишу пером, обмакиваю в чернильницу... все это большое счастье. Ведь мы сделались цыганами! Объездив на масленице по уговору с волоколамскими учительницами 12 сел их района, дав 20 спектаклей, вернулись было в Шаховскую сесть на поезд на Москву — не тут-то было! Две ночи выходили мы к поезду, но не могли сесть, и приняли тут же героическое решение ехать в Москву на лошадях. Ведь так просто потерять в эдакой сутолоке что-нибудь из театральных вещей, а их у нас 10 штук.

Отдав каким-то бабам полученные по нашим мандатам билеты и тем отрезав себе путь к отступлению, пришли мы доспать в школу. Тут, в лунном полусвете, видим — с парты поднимается светлая фигура, а около окна другая, темная. Женщины. Но сейчас же оказалось, что это не привидения, а учительницы, приехавшие с поезда на съезд и забредшие сюда, благо нашли школу незапертой. Потом, сквозь сон, слышали мы, — ходили в темноте взад и вперед мужчины, шуршали по углам, на столе... Когда рассветало, оказалось спящими человек пять учителей. А в 8 стали сходиться дети. Мы и убрались.

Пошли на базар искать мужика из деревни Бухлово. Это по пути к Москве — нам сказали. Оказался таковой. Согласился не за дорого взять с собой за 15 верст. Дождь был, ветер сильный, но мы все же не изменили решения, посмотрели у агронома на стенке план уезда, наметили села и — после долгих дебатов с учителями, сомнений, планов, предложений... бух! в Бухлово!

Они пугали распутицей и что немыслимо находить теперь всегда подводы, но мы решились. Во имя сохранности театральных вещей. Направляемся на Новый Иерусалим (хорошо еще, что не на старый). До Москвы вроде 170 верст.

В Бухлове нам повезло: учительница слышала о нас, приняла хорошо. Дала знать и в другие села впе-

[28] Письмо опубликовано в книге Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (М.—Л., ГИЗ, 1925, с. 217—219). В феврале-марте 1920 г. Ефимовы ездили по Московской области со спектаклями кукольного театра.

ред, и везде нас встречают хорошо, и везде можно играть [...]

Устали мы, конечно, здорово. Два спектакля в день. Трудно. Переезды, укладка, раскладка — чисто коробейники. Весь день впопыхах. Решили-то играть по разу, но везде просят два, и мы по слабости, нет, по мягкости — соглашаемся. Но не следует. Вот и играли вчера сравнительно вяло, а это сейчас же отражается на публи-

57. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника». 1925



ке. Не так весело смеются. Тогда мы испугались, что так стали играть, точно «настоящие петрушечники», «отзвонил — и с колокольни». Со страху, верно, хотя были еще более усталые, сыграли вечером лучше, чем когда-нибудь. Мы довольны.

Каждую ночь ночуем в новом месте. И совсем не плохо, оказывается, на полу в избе с ребятишками. Тогда слышим, как они шепчутся между собой о театре. Совсем уж, думаешь, заснули — вдруг под одеялом шепот: «А как лиса с журавлем плясала! Лиса его за ногу»... Иногда нам же все начинают рассказывать, не думая, что мы-то и играли. С подробностями, которых у нас и не было

Сегодня [...] спали на диване и на кушетке у учительницы (взято из помещичьего дома). Плюшевые диван и кушетка, и го-лу-бы-е... Что за помещик такой был?

Вчера ночевали, — вот, расскажи бабушке, она будет рада, — в сельской библиотеке, чистая, чистая избушка; теплая, теплая; увешанная портретами писателей; в двух шкафах книги, на лавке сложена горка газет. Школы тут везде очень хорошие, с раздвижной стеной, светлые, большие. Конечно, мы не знаем, что ждет нас дальше. Может быть, где-нибудь не захотят спектакля, может быть, где-нибудь не дадут подводы, ну, а мы не думаем об этом, а пока что — едем благополучно.

Самое лучшее — когда садишься в дровни, уложив и сосчитав вещи.

Тут, пока сани скользят между белыми полями, еловыми лесами, избушками, можно сидеть и ни о чем не думать. Прислониться куда-нибудь и дремать на чистом воздухе.

Все искупает это удовольствие ехать по полям, по тихим лесам, мимо белобережных рек и оврагов, мимо каких-то усадеб и разных деревень. Замечательная резьба на ставнях и под крышами. Четкая, мелкая, роскошная. Тут резьба древняя и совсем не грубая и не размазанная, как мы всегда видели. Здесь нельзя в нее не влюбиться по уши, и с уважением.

За нами теперь бегут твои салазки, которые раньше ждали нас на Шаховской, а теперь едут в Москву. Мы взяли их из Москвы чтобы довезти в Москве театр до вокзала, — не знаем, успеем ли и привезти по снегу. Иван Семенович кладет на них ноги, которые не помещаются в дровнях; вроде, как бревна возят на подсанках.

Если очень холодно, укутываемся драпировками от балагана. Проезжаем мимо хороших и плохих бывших помещичьих усадеб. Иногда вдали рисунок леса таков, что кажется — Домотканово.

Сейчас свищет за окнами отчаянный ветер, так и рвет, и гудит, но в лесу будет хорошо.

Так вот и едем, и едем, и едем, все вперед да вперед. Иногда, впрочем, как раз в обратную от Москвы сторону [...]

Мама

А. И. Ефимову
10.III.1920
Из Московской области
в Липецк

[...] В избах сидят с лучинами, под которые подставляют корыто с водой. Крестьяне живут и едят, на наш московский глаз — райски, но все жалуются. С лампами и керосином была везде такая возня, что ждала, что придется где-нибудь в глуши сыграть при лучине. Этого только не доставало [...]

Где-где ни играли! Один мужичок советовал нам заняться еще и предсказыванием — «тогда бы вы больше заработали». Ездили в метель, в морозы, в чудные, солнечные райские дни, когда хочется лечь в лесу на поляне на снег и лежать, наплюнувши на представление.

Сейчас ветер ужасный и метель, дороги занесло, боюсь, не повезут нас отсюда дальше. У нас 10 вещей, удивительно, что мы пока ничего не потеряли и не забыли. Укрываемся театральными драпировками, под голову кладем матрасики от «Принцессы на горошине», покрываемся занавеской от балагана и простынками «Генералов» Салтыкова-Щедрина. Спим на шубах, на соломе или на грязных матрасах и рваных стеганых одеялах. Но Москва вытравила брезгливость, и мы отдыхаем на полу в избе с ребятишками за милую душу [...]

У нас самих вид хороший и мы веселые. Перевидали пропасть школ, учительниц, бывших господских усадеб, баб и мужиков, и теперь они с нами говорят, как с равными, и это приятно [...]

Сегодня попали вроде как в рай — в детский дом, около деревни Ядрово [...] Дом хороший, на солнышке, чудный снег, лес кругом, мы гуляем, отдыхаем, едим, спим на постелях, дали даже по простыне и по наволочке, так что мы на седьмом небе.

Будем жить здесь четыре дня, а за это представляем им три спектакля. Вчера был один, сегодня другой. Дети очень довольны, вчера ждали с нетерпением и сегодня проснулись веселые и уже ждут второго спектакля.

Дети маленькие, их тут около тридцати человек, очень славные, но все худосочные и в парше, хотя тут очень чисто и пища хорошая. Оказывается, этот детский дом существует всего несколько недель и дети взяты недавно.

Сегодня ходили в деревню, узнать, хотят ли они спектакль во время поста. Оказывается хотят, только еще проведут на сходке и тогда завтра еще сыграем

Не хочется в Москву. Хотим еще поездить по дедевням. Думали — в пост не захотят спектакли, а оказывается можно, и старики не против. Нас пересылают из деревни в деревню на лошадях и ночлег дают легко.

Сколько людей перевидали! Сколько историй наслушались — хоть пиши «Похождения Чичикова». Да некогда [...]

А. И. Ефимову
22.III.1920
Из Москвы
в Липецк [29]

[29] Письмо опубликовано в книге Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (с. 220—222). Здесь и далее ссылки на страницы даны по изданию 1925 г.

Дорогой Адриан, сегодня утром мы приехали в Москву и нашли твои пять писем сразу и с наслаждением их читали: после того как были отрезаны от Москвы путешествием на 5 недель — письма — точно повидались.

Мы вернулись вдруг, как-то сразу: заехали вместо Нов. Иерусалима в Можай (как там произносят), дали на вокзале блестящий спектакль (народу было множество), и железнодорожники остались довольны. Они заплатили по уговору и хотели еще уплатить за билеты, но мы отказались, попросили только помочь сесть. (Только! Это-то и есть самое главное!) Они приставили специального человека, который посадил нас в пустой поезд, когда его подали (тоже черной ночью), и мы без хлопот плюхнулись в темноте на пружины (теперь голые, к счастью), а остальная публика села уже поверх нас; кажется, в несколько слоев, но нам это было все равно — мы сейчас же заснули. Вещи взяли у нас в багаж в то время, как багажная касса для всех смертных была еще закрыта, и гуляли мы по дебаркадеру перед подачей поезда в то время, как начальник милиции, с винтовкой, всех выгнал на улицу, в очередь, даже с командировками, даже своих... «А вы, говорит нам, — можете остаться — вас-то все знают» [...] Через 4 часа после того мы были уже в Москве, — вещи из багажа взяли благополучно и довезли-таки на своих санках, потому что приехали рано утром, все лужи были замерзшие на Садовой.

Играть в Можайске было интересно [...]

Когда играли — за спиной свистели и гудели маневрирующие поезда, и было странно, что мы на вокзале не беспокоимся по-вокзальному, а разложили всю муру и представляем себе басни Крылова.

Один раз, только что Крылов сказал: «Вы ведь помните, дети, в этой басне Муха летает, — так давайте так тихо сидеть, чтобы слышно было, как Муха пролетит». Поезд как гаркнет! Он испугался, потыкал пальцем в ухе и сказал, что испугался и не любит поездов, потому что в его время ездили на лошадях и пр и пр. Вышло хорошо, по-старомодному.

И вот, мы думаем, что теперь с петрушками — мы можем отважиться ехать куда угодно, в самые даже ваши Грязи, дадим там спектакль [...] Мы с завтрашнего же дня начнем хлопотать об отъезде к тебе.

Практические результаты поездки таковы: мы ехали 5 недель, играли 39 раз в 19 селах. Мы ничего не записывали, некогда было, не на чем и нечем писать, денег нигде после спектакля не считали (некогда было и негде), так что безбилетная публика и кассиры (совершенно нам не знакомые молодые люди, которые «сдавали кассу», то есть попросту решето или ведро денег в темноте, потому что лампу уносил с собой ее собственник тотчас после

58. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника». 1925



спектакля) порядочно, может быть, нас надували, езда тоже порядочно стоила, но мы все же привезли матрасики Принцессы, все набитые средней мелкости деньгами. Сосчитали первый раз окончательный результат этой пятинедельной работы сегодня, — в Москве за чаем. Легко сказать — за чаем! Ведь вода-то все еще не идет у нас в доме, и грязь невылазная. Вся посуда грязная и заплесневела. Я уехала — все оставила немытым. Думала — вернусь, вода будет, и вымою. Но все же мы сегодня блаженствовали: достали от дворничихи водички [...] Лицо два дня не мыли, так и осталось немытым до завтра, когда принесем много воды. За водой лучше идти ночью; днем очень долго ждать очереди у фонтана на Каланчевской. (Да еще ломовые поят лошадей без очереди) [...]

А. И. Ефимову
20.V.1920
Из Москвы
в Липецк

[...] Тут на бульварах теперь хорошо. Поет, между прочим, какой-то итальянец итальянские романсы и ему много, много подают. И еще какой-то старик — на свирели. У ног его лежит шапка, и все проходящие подходят, нагибаются и кладут довольно крупные деньги — не меньше 10 р., а зачастую 100 и более. Выходит очень даже почтенно — все как будто кланяются ему в ноги. Слушают хорошо, тихо и внимательно. Нам понравилось, и теперь я

59. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника». 1925



живу мечтой играть петрушек на бульварах. Это, впрочем, была моя давнишняя мечта, но меня останавливало то, что я думала, что надо ходить после с шапкой собирать деньги. Оказывается — «ничего подобного» — деньги сами собираются!

Это куда приятнее, чем зависеть от финансовых возможностей Наташи Сац (нам не заплатили еще за 1 Мая!). Но нам нельзя приняться за это дело вдвоем, потому что, когда мы играем, легко сзади стащить кукол. Надо подыскать третьего человека, лучше было бы, кабы он еще мог играть на какой-нибудь дудочке. Так что теперь осуществить это нельзя, а уже на следующее лето. Лишь бы не растерять до следующего мая свои возможности.

Досадно, что мы упускаем то самое время, в которое надо ездить с кукольным театром по деревням, а приедем к началу полевых работ, и будем слышать недовольство.

Но все двигается так медленно, так медленно! Командировка в Липецк получена нами только вчера, сегодня И. С. пошел получать по ней пропуск (право на выезд из Москвы).

Не помню, писала ли я тебе, что первого мая было хорошо в Москве. Мы видели мало, потому что весь день представляли на окраине Москвы, но то, что видели, было симпатично. Жители с утра чистили и скребли и убирали дворы и закоулки, погода была праздничная, ночью прошел дождь — пыли не было. Солнце, тепло. За нами должен был приехать фургон, как в прошлом году [30] (помнишь?), но, конечно, не приехал.

[30] 1 мая 1919 г. Ефимовы разъезжали по Москве со своим кукольным театром в разукрашенном фургоне для перевозки мебели, запряженном парой лошадей-тяжеловозов. Об этих представлениях была заметка в «Известиях» № 93/645/ от 3 мая 1919 г.

Мы, не желая заставлять детей ждать напрасно, взяли свой театр на свои же спины и пошли всюду пешком. В Елизаветинский институт, оттуда в быв. Кадетские корпуса, оттуда еще в два места (это все в Лефортове). Всюду поспевали вовремя, и вернулись домой в 10 ч. вечера.

Наташа Сац просила нас по телефону взять извозчика, за которого обещала заплатить 20 тысяч. К счастью, извозчика никакого мы не встретили (а то, пожалуй, истратили бы на него последние свои деньги) и таскали театр на себе[...]

А. И. Ефимову
5.X.1920
Из Москвы
в Липецк

[...] Наши дела идут хорошо: нас почетно пригласили устраивать теневой театр. Это от Театрального отдела. Заведует там теперь Детской секцией писатель Илья Эренбург, хороший поэт и человек, которого мы знали раньше по салону М. С. Цетлин. На заседании, в отличие от всех предыдущих заседаний, нам не сделали никаких неприятностей, а наоборот — один артист (старый, режиссер Большого театра) сказал, что давно следит за «этой четой» и ничего подобного в России нет. Что нас надо беречь, что наша игра — слишком большая роскошь для бульваров и захолустий, а что нам надо дать спокойно работать и у нас учиться. И прибавил, что «курицу, которая несет золотые яйца, не режут!» и пр. и пр.

Поэтому, когда теперь И. С. взбирается на свою насесть (полати на кухне), то он кукарекает, а я кудахчу в своем «курятнике». Велели нам написать смету на ... двадцать миллионов (20 000 000 р.!). Это ассигновано на наш будущий театр теней. А послезавтра мы играем первый раз «Гномов» [31], сегодня репетировали с музыкой.

[31] «Гномы» — пьеса кукольного театра Ефимовых, в которой И. С. играл старика, которому приснился сон с участием гномов. Пьеса сочинена Ефимовыми и является, вероятно, первой в репертуаре советского театра кукол, в которой участвуют человек-артист и куклы. Шла под аккомпанемент музыки Э. Грига «Шествие гномов» из пьесы «Пер Гюнт». Эта постановка описана в «Записках петрушечника» (с. 121—123, 158—163).

Завтра вечером пойдем в Большой театр. Теперь билеты в театры нельзя покупать, а их дают организациям. Нам дали в первом ряду кресел. Даром. Будет «Севильский цирюльник»[...]

А. И. Ефимову
20.XII.1920
Из Троице-Сергиева посада
(ныне г. Загорск)
в Липецк

Пишу из Троице-Сергия[32], куда мы приехали «отдыхать», но на нас навьючили 20 спектаклей в 12 дней. значит каждый день больше одного раза.

Но зато тут красиво, замечательно. Розовые башни Лавры освещены утренним ярким солнцем, розовым же — волшебство! Да еще иней, везде каскады белых деревьев. Удивительно. Мы даже немного все-таки отдохнули, хотя живем в довольно мерзостных «номерах».

Мы все же каторжники, и сами себя мучаем.

Зато мы покупаем тут хорошее молоко, каждый день на 5000 рублей.

32
Троице-Сергиев посад, ныне г. Загорск Московской области. Здесь в двадцатых годах жила семья В. А. Фаворского и В. Д. Дервиз.

И. С. в Москве декорирует в Доме Союзов (бывшее Дворянское Собрание) для Новогодней елки «Дверь в царство Сказки» — два коня в 4 аршина на дыбах по бокам, цветы огромные и две птицы наверху клюют землянику, все это из фанеры, сквозное в старорусском стиле. Дверь железная расписная, как сундук.

И. С. доволен, делает с интересом, но я еще не видела.

В нескольких залах Дома Союзов открылась очень интересная выставка[33], всего, что сделано за время Советской власти.

Оказывается, напечатано много книг, есть интересные, много очень красиво раскрашенной посуды в новом духе, театральные постановки, макеты, костюмы. приспособления для театра, работы детских садов. Из жестяных коробочек какой-то шестилетний гений сделал интересный самовар, и пр. и пр., чего только нету.

Эта выставка не для публики, сделана для членов конгресса, который сейчас собрался в Большом театре Мы попали на выставку по случаю декорировки[ ]

33
Выставка в Доме Союзов была организована для делегатов Второго конгресса Коминтерна, открытие которого состоялось в Петрограде 19 июля 1920 года, а последующие заседания проходили в Москве с 23 июня по 7 августа. Присутствовали посланцы 37 стран.

А. И. Ефимову
2.I.1921
Из Москвы
в Липецк

С Новым годом! Если бы новый был такой как старый, еще не дурно было бы. Прошлый год был довольно хороший, только я не рисовала весь год. Но теперь заказали нам вывеску для Музея игрушки[34] и плакат. Это интересно.

Дверь И. С. в «Царство Сказки» вышла очень хорошо. Я не видела, когда он делал, а вчера увидала в готовом виде — очень красиво и приятно выглядит.

Мы играли вчера в Колонном зале Дома Союзов, первый раз в жизни. Было удачно. Всем было видно и голос звучал хорошо, хрипоты не было заметно. Что значит, если голос поставлен, а дома еле говорила, чуть ни шепотом.

Мы играли три раза подряд для разных детей Был очень интересный и удачный праздник — жаль никто из вас не видал. Детей полный зал и порядок полный.

34
Государственный музей игрушки был организован в 1920 г. Н Д. Бартрамом, который оставался его бессменным директором до 1931 г. Музей помещался вначале на Смоленском бульваре, затем с 1925 по 1931 г. на Кропоткинской улице, в доме, в котором сейчас расположен Музей А. С. Пушкина, затем был переведен в г. Загорск, в одно из помещений Троице-Сергиевой лавры. И С. Ефимов в 1921 г. сделал плакат-афишу этого музея.

Распорядители — «Дядя Володя» — В. Марц и «Дядя Сережа» — С. Розанов очень хорошие педагоги и талантливые. Приходилось водить массы детей через запутанные лестницы и залы, из большой залы в малую, в комнаты клуба, где елка — и все было в порядке.

«Дядя Володя» начал праздник с истории, как он услыхал, что два мальчика говорят про Бабу-ягу, как он заказал ключ к Сказке рабочим, как поехал за ним, вернулся действительно в снегу, потом открыли все вместе

дверь и т. д. (ключ больше аршина сделал И. С.). Голос у него четкий, громкий. Иногда он заставляет детей громко кричать. Например, когда звали «Дядю Сережу»: «Кричите громче, еще громче, а то он не услышит». Дети кричат изо всей силы — и это импозантно. Потом перед началом наших «Гномов» сказал: «Теперь тише, еще тише, еще тише». И во всей зале стало так тихо, точно она пустая. Детей было сперва полторы тысячи, а потом две. Балерины из Большого театра танцевали из «Спящей красавицы».

Хозяйкой всего этого праздника была Наташа Сац, в светло-светло-голубом платье из шелкового тюля, лицо у нее розовое — вроде зари на утреннем небе. Очень была хорошенькая, и даже трогательно, что она, девочка, вроде мамаши всех этих тысяч детей.

Она украшала сама елку, и с детьми говорит очень хорошо, без слащавости.

Пожалуй, она правда любит детей.

Детям давали хорошие игрушки и угостили хорошо (по четверть фунта колбасы). Мы тоже поели хлеба с маслом и колбасой[...]

А. И. Ефимову
13.II.1921
Из Москвы
в Липецк

[35] Озаровская О. Э. — актриса, педагог, собирательница фольклора. В 20-х годах организовала в Москве студию, преподавала художественное чтение, декламацию, устраивала вечера, на которых присутствовали литераторы, артисты, художники.

[...] Мы собрались 11 февраля, по обыкновению у О. Э. Озаровской[35] в память дня смерти Пушкина.

Она сказала, что так вышло, что этот печальный день его смерти превратился, с годами, в праздник. Собираясь у нее, некоторые поздравляют ее «с праздником» и она не видит в этом дурного[...]

Потом все ее гости говорили стихи Пушкина, написанные им в 1830 г. В этот год перед женитьбой он писал очень много, и лучшие свои вещи. Я говорила «Заклинание» и «Гимн в честь чумы». Потом я показывала тени, сделанные для этого вечера. Дом, парк, — приезжают гости — в санях, в возке, Пушкин уезжает верхом, Сергей Львович выходит поглядеть, куда поехал сын. Няня его приносит варенье, девушки — фрукты и зеленый графинчик на подносе. Силуэт Пушкина вернувшегося мелькает в окне. Разъезжаются гости, няня обходит дом со свечкой

Всем понравилось. Озаровская[...] говорила стихи, когда было к случаю. Потом я сделала Царскосельскую Статую и в это время пели романс. Хорошо было, разошлись в 3 часа ночи[...]

М. В. Фаворской
19.VI.1922
Из Сарапуля,
с агитбаржи[35]
в Москву

[36] Летом 1922 г. Ефимовы в составе агитколлектива актеров московских и казанских театров участвовали в плавании по Волге и Каме на агитбарже им. В. И. Ленина, организованном Цектраном (Центральный комитет объединенного союза работников железнодорожного и водного транспорта, существовал в 20-х годах при Народном комиссариате путей сообщения СССР)

Дорогая Маруся! Мы только что двинулись из Казани. Нас выписали к 15 мая, а оказалось — ничего не готово, ни плавучего театра, ни парохода, ни денег, ни продовольствия. Мы за месяц сидения в Казани истратили 70 000 р. (тут все дороже московского, хлеб 5—6 тыс. фунт). Сидели впроголодь. Но все же тут так красиво и оригинально — берега — одно диво; и воздух. Вот, мы и ничего, не жалеем о Москве. Жили мы, как цыгане. Теперь, наконец, на пароходе и едем. Места голодные, жители бегут отсюда, и в театр пока никто не ходит. У администрации нет денег и нет продуктов — сегодня обеда уже не будет. Кроме того, я вдруг заболела сильной малярией — 2 недели уже, через день припадки с 40° температурой. С нечеловеческими усилиями Ив. С. раздобыл, по соседним пароходам выклянчил, несколько порошков хины,

На палубе агитбаржи возвели здание театра с поднятой сценой, кулисами, порталом, артистическими уборными, залом со скамьями на 600—800 мест. Вокруг театра оставался узкий проход по палубе, обнесенный перилами. Снаружи театр был выкрашен в розовый цвет. Вследствие большой боковой поверхности баржа была трудно управляемой. Поэтому пароход, на котором жили артисты, пришвартовывался к барже бортом, и так этот странный, не флотского вида, комплекс двигался в долгий путь.
Ефимовы жили в верхнем носовом салоне парохода, спали на полу, здесь же лежал весь реквизит кукольного театра

я уже съела 5, и мне лучше, но я еле брожу, голос, как у мухи, ноги чужие, руки бумажные, желудок как камень, в голове туман.

А надо сегодня играть. Кругом здесь сильная холера. При выезде наш пароход сразу пробил бок агитбарже (плавучий театр, прикрепленный к нему сбоку). Починили. А сегодня был пожар в театре. После паники потушили. Вслед за пожаром подул свежий ветер, и наш театр, несмотря на якоря, понесло, довольно грозно. Он огромный, и управляться им трудно, говорят — невозможно. Нанесло на другой пароход, опять была паника, но кончилось благополучно, хотя у парохода чуть не сломало бушприт. Сейчас пошел, слава богу, дождь. И у нас в каюте тоже, прямо на кровать из потолка, ну, да наплевать!

Адриан веселый, везде лазает, бегает, купается, на стоянках лезет в горы, где очень, очень красиво, и доволен.

Иван Семенович похудел ужасно, прямо высох, как мумия. Я тоже. Мне хочется есть и пить, но все противно. Вода здесь ужасная, не лезет в горло. Вот я и лежу, обливаясь потом и с высохшим языком, как неструганая доска. Но как тут красиво, — это удивительно. Чего мы раньше не ездили? Окрестности Казани удивительные, за месяц мы их полюбили. И Волга хороша тут. Пароходы, баржи, — целый лес. При нашей цыганской жизни мы углубились-таки основательно в речную здешнюю жизнь, и это интересно. Иногда только, когда я чувствую свою болезнь и думаю о холере, — меня берет ужас и тоска. Но что же делать???

Нина

А. И. Ефимову
1927
Из Москвы
в Липецк

[...] Вот какая недавно после нашего кукольного спектакля в Загорске (играли басни Крылова и «Принцессу на горошине» [37]), произошла беседа.

«В чем мораль вашей пьесы «Принцесса на горошине»? Вы не боитесь, что девочки заговорят капризным тоном вашей принцессы?»

Вопрос предложен в упор. В дружелюбном обществе, в провинции, где слов ждут, к словам прислушиваются, где слова значат, и на вопросы в упор стыдно отвечать не точно, не в упор.

К тому же предложен после нашего спектакля, когда душа артиста распахнута и замечания укалывают, а житейские соображения перестают существовать. Настолько же, насколько только что жил, но окончился полчаса тому назад спектакль — мир, воздвигнутый в нереальности на сцене, силою артистизма.

На белоснежной скатерти поставлен перед нами, вместе с изящным угощением, букет анютиных глазок, собранный чьей-то старательной и счастливой рукой.

В чем мораль пьесы?

После спектакля трудно говорить. Легко после спектакля улыбаться, смеяться или слезы лить.

Глаза притягиваются счастливым букетом. Шар темной зелени, и из него торчат шапкой синие анютины глазки

Среди той компании, дружественной, близкой, но лично незнакомой — вопрос схватил за шиворот, требовал ответа, с целями уяснить, наконец, и себе самой.

37
Спектакль «Принцесса на горошине» поставлен Ефимовым по одноименной сказке Г. Х. Андерсена в 1917 г. Текст ролей Королевы, Принца и Принцессы написан Симонович-Ефимовой, куклы выполнены Ефимовыми, хранятся в мемориальной мастерской художников Ефимовых



60 Супруги Ефимовы (в день двадцатилетия свадьбы). 1926

«Принцессу на горошине» мы играем десять лет, пятьсот раз играли, неужели я никогда не сформулировала, в чем мораль? В миг что-то стукнуло по сердцу — мягко, но определенно: — отвечу! но что??? Какая-то мысль просится войти, или выйти — не знаю, и не знаю **какая**, но веселый букет анютиных глазок обнадеживал.

— Мораль этой вещи, — торжественно начала я, — в том, что она хорошо, стройно сыграна! Она забирает смотрящих детей за живое, так что будит в них им самим неведомое, их лучшие силы. (Я посмотрела на букет — все анютины глазки смотрели на меня серьезными мордочками).

— Для садовника мораль в том, чтобы поливать цветы. Иначе, не правда ли, какой же он садовник? его первейшая обязанность, и именно моральная, их поливать, потому что цветы должны расти.

— Но цветы поливают водой бесцветной — а они — вот посмотрите какие: синие, с желтой серединкой, другие голубые, лиловенькие, и листья темно-зеленые.

— Их только поливать, а они сами расцветятся своими лучшими красками, какие им полагаются.

— Если бы стали поливать их водою зеленой, — продолжала я свою мысль, новую и для меня, — думая, что трава будет от этого зеленой, скорей всего, они повяли бы, во всяком случае трава не стала бы зеленей, и не была бы такой свежей и темно-зеленой, как вот эта.

И стало тихо за столом.

Я сама удивилась образности этой мысли, и чувствовалось, что тишина потому, что мысль впитывается в сидящих вокруг стола.

Это была мягкая и созидательная пауза. Очень приятная.

Как горячей водой плеснуть на снег — разве вода польется? польется, скользя? Нет, она внедряется.

И больше об этом не говорили. А перед отъездом, при прощании, мне дали этот букет, явно подсказавший образом мысль — с собой.

В Москве я говорила на другой день всем знакомым: «Видите анютины глазки? Это наши трофеи из уезда. Они не только смотрят — они умеют говорить» [...]

Н. М. Беззубцев — Н. Я Симонович-Ефимовой
12.VI.1928
из Крыма, Кореиз, Гаспра
Д/о ЦЕКУБУ
в Москву

Глубокоуважаемая Нина Яковлевна, долгонько я Вам не писал — все как-то с мыслями не мог собраться Сначала несколько похворал, потом в дорогу надо было собираться — потом поездка — и вот теперь — в спокойной обстановке, среди всяческой красоты, убаюканный ласковым шелестом черноморской весны, в тени олив, кипарисов, олеандров и всякой такой штуки я с отрадой чувствую, как все в сердце понемножку утихомиривается, отвинчиваются колки нервных струн и все начинает приходить в порядок.

В общем и целом (целиком и полностью) я в Москве сделал одну десятую того, что хотел сделать. Помешала болезнь. По своей науке я ничего не сделал, по службе — почти ничего, по профнагрузкам — катастрофически мало — и далеко не все, что хотелось бы — по петрушкам. Но по петрушкам все-таки больше всего [33].

Во-первых, я утвердился в чувстве любви к своему театру. Без всякого бахвальства я скажу — что мой театр уступает только Вашему. То — что он Вашему уступает — это меня не огорчает. Вы высококвалифицированные спецы-художники, а я — любитель — «В чем дело?!» А вот то, что мой театр лучше остальных московских — это мне все-таки, лестно.

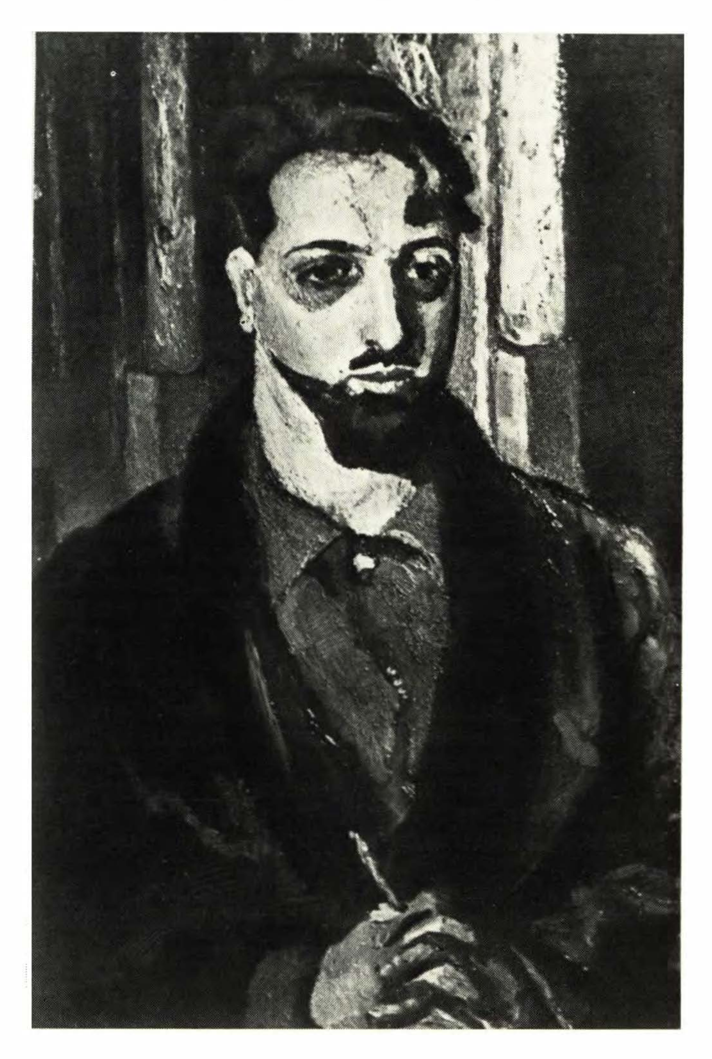
Лучше наш театр потому, что мы были трудолюбивы, и оттого, что у нас есть режиссер Этих двух качеств не хватает весьма многим москвичам. Мои ребята и девчата — талантливы. Во время спектакля они подтягиваются и играют вдохновенно, как дети. А когда мы сколачиваем спектакли, то работаем, как лошади. На репетициях я руковожу из публики. Мы по десять раз меняем группировки, места, жесты, позы, тон, твердим избранное и шлифуем каждую деталь. Вот этого многим не хватает. Не видно стремления уладить спектакль в целом и часто выходит так, что кукла по-видимому не знает своего места на сцене, стоит в случайной позе, и от этого пропадает

33
В 1927 г. в Москве, при Музее игрушки, проходила первая выставка работ кукольных театров РСФСР с показом спектаклей рядом коллективов. В работе выставки принимал участие Н. М. Беззубцев, незадолго до этого начавший заниматься кукольным театром (как режиссер, актер и художник) со студентами Воронежского университета. Несколько кукол работы Беззубцева экспонируются в Музее ГЦТК.

много ценных эффектов, театральных, композиционных, то есть наиболее ценных.

Потом в упрек многим можно поставить явное пренебрежение к цвету кукол. Причина, по-видимому, та же. Мы себе не верим и когда задумываем костюмы, то все подходящие тряпочки вешаем на ширму при электрическом свете, в условиях спектакля комбинируем, подбираем, обсуждаем, стараясь сколотить хорошо и отдельные

61. Н. Симонович-Ефимова. Писатель В. Ардов. 1928



костюмы и весь набор для пьес и при всем том приходится браковать уже готовые хорошие костюмчики, которые оказались неудачны, потому что во время репетиции приходила в голову более удачная комбинация. У нас есть целый узел таких костюмчиков. Как видите — недостаток одаренности мы стараемся заменить трудолюбием и беспо-

щадностью к себе, несмотря на изложенное здесь неумеренное самохвальство.

Из всего, что показывали остальные кукольники, я отметил себе только трюк с перевертыванием кукол вверх ногами. Это, может быть, годится мне для того, чтобы поставить какой-нибудь специальный номер вроде вступительного или заключительного парада с лающей декламацией и построением физкультурных пирамид, фигур и т. п.

Теперь о Вашем театре. Он оставил очень сильное и совершенно своеобразное, неожиданное впечатление. Это очень странно — я не увидел почти ничего такого, о чем бы не знал, но увидел все совсем как-то не так, как почему-то ожидал. Ваш театр стоит совсем особняком и все то, что прекрасно выходит у Вас, то совсем не годится для других — у них это не выйдет. И это по всей линии дела. Возьмем хоть ноги — у меня и у других — это не выходит. Я вовремя остановился — москвичи (некоторые) этого не понимают — и у них это выходит очень отвратно. Копировать Вас нельзя и не нужно — следовать по путям — нужно.

Ваш «Пролог»[39] вскружил мне голову. Его жест так прекрасен, так полон искусства — что я считаю обязанным использовать это достижение. Я никак раньше не мог сообразить, как Вы играете басни, теперь научился и мне понравилось. Надо будет воспользоваться и этим — я в общем многому научился у Вас. Очень мне жалко, что я мало рассмотрел Вас самих[40]. Мне показалось, что мой визит к Вам сильно повредил тому представлению обо мне, которое у Вас было раньше. Но это не беда. Со мной случилось обратное. Ваши фигуры отпечатались у меня «способом глубокого печатания». Ваше крепкое, ядреное искусство, такое несомненное и органическое, неотделимо от Ваших фигур, голосов, хозяйства и обстановки — до бараньих рогов включительно[41]. Жалко, жалко — что мне так мало удалось Вас наблюдать[...]

Сегодня думаю начать делать тут кукол и хочу поставить маленький спектакль — хватит ли энергии на такой подвиг. Несмотря на то, что тут дни отдыха и делать совершенно нечего, но набирается столько безделья, — что прямо беда, — занят по горло с утра до ночи. Надо есть, пить (пить вообще и в особенности), за женщинами ухаживать, на пляже разлагаться — минутки нет свободной.

Будьте так здоровы, как это Вам свойственно (как это и само собой понятно — письмо я адресую всему Вашему единому и неделимому коллективу).

Беззубцев

39
Кукла, сделанная Ефимовыми для выступления в «Прологе» к постановке для взрослых «Грушевое дерево» (по мотивам новеллы Боккаччо), изображала средневекового актера-венецианца в черном плаще, черной полумаске, с красным жезлом. Кукла (тростевая) делала широкие, выразительные жесты при характеристике пьесы и действующих лиц.

40
До 1927 г. Беззубцев не был лично знаком с Ефимовыми.

41
Речь идет о рогах барана, найденных И. С. Ефимовым в горах Кавказа. Он приделал к ним обруч и иногда ходил с таким «головным убором», а Симонович-Ефимова написала его портрет в виде «Фавна» (репродуцируется в данном сборнике).

А. И. Ефимову
28.V.1931
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...]Мы шли по необъятной длины зеленой долине, в середине которой блестела узенькая речка. Солнце весело освещало густую, мягкую зелень, оттеняя холмики и склоны.

Необыкновенно душистый ветер овевал со всех сторон.

По другую сторону речки живописно паслось многочисленное стадо.

Вдруг из-за холма по ту сторону реки появилась густая толпа чисто приодетых женщин — молодых и старых, которые нескладно пели высокими голосами что-то дикое. Впереди несли большую березку, украшенную красными клочками тряпок и лент. Дальше оказалось еще такая же толпа, но с несколькими березками, которые они уже воткнули кружком на склоне около пастухов, и расположившись кучками, танцевали, образовывая хороводы. Держась за руки, они прыгали весело, но довольно по-козлиному. Несколько дальше были еще такие же хороводы. Пенье тех и других смешивалось и казалось воем ветра в ушах, так высоки и фальшивы были звуки.

Одна женщина с ведром доила корову — близко от нас, хотя по другую сторону речки. Мы спросили: «Что это тут происходит?» Она ответила — Семик, сегодня четверг, а в воскресение Троица. В четверг всегда бывает Семик.

Другая, сильно беременная женщина шла по нашей тропинке с ведром надоенного молока и объяснила, что это женский праздник, что всегда угощают пастухов все женщины, у которых тут коровы. Приносят водку, все выпивают, дарят пастухам яйца и по три рубля с каждой коровы (коров тут около двухсот — пастухи довольны). Потом каждая женщина уносит домой прутик от этих березок.

Ты думаешь, это из Аксакова, или Геродота? Нет — Загорск, сегодня. Речка называется Кончура...

Я ездила в Загорск на три дня. Никогда не дышала таким ароматным воздухом. Должна была вернуться сегодня утром, но все пропускала и пропускала поезда и оставалась[...]

А. И. Ефимову
6.VIII.1931
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...]Сегодня бодрая погода, ветер шумит, солнце, и тепло осеннее. Ветер шумит у нас в деревьях перед домом, как шумел когда-то в Отрадном, как будто говорит то же самое.

В такую погоду не знаешь, как и быть — что делать. Давно раньше я хотела в такой бодрый, благодатный день ехать верхом. Надо бы гулять. Но я просидела дома, принимала Эттингера... Но я довольна — шум листьев слышала.

Павел Давыдович остался доволен картиной [42]. Обедом — тоже, но я совсем забыла в кабачки положить масло!

Владимир Андреевич вчера был с Марусей — им тоже нравится моя картина. Картина так торжественно стоит на всю комнату — «как настоящая»!

В Москве все-таки не плохо. Народу знакомого много. Правда, я никуда не хожу, но все же знаешь, что тут друзья и знакомые есть, Анна Константиновна, например. Никиту [43] собираются послать в Ленинград и Новгород — прогуляться, поглядеть. Он усердно режет волков (скульптуру), уже третьего кончает, как не устает рука? Волки большие.

На этих днях я жду к себе в гости переводчицу «Записок петрушечника» — госпожу Миткофф [44]. Не представляю себе этого визита: что показывать, что не показы-

42
Речь идет о картине «Красный обоз», написанный Симонович-Ефимовой в Ижевске — картину смотрели П. Д. Эттингер, В. А. и М. В. Фаворские. Хранится в мемориальной мастерской художников Ефимовых.

43
Н. В. Фаворский — старший сын В. А. Фаворского — художник. В 1941 г. добровольцем пошел на фронт. В том же году погиб. Симонович-Ефимова в 1938 г. написала портрет Никиты Фаворского (собрание семьи Фаворских).
В 1947 г. Симонович-Ефимова вспоминала: «До сих пор, вот уже шесть лет, помню его счастливую, светлую улыбку, с которой он прощался с нами, ухо-

вать, что говорить, что не говорить? Хватит ли времени, или его будет слишком много? Одно из двух! [...]

Хотела бы я видеть, каковы твои лошади — какой масти, возраст, пол, имя-отчество. Павел Александрович[45] написал отчет о своей поездке на юг, он был в Мариуполе (описан Пушкиным в «Цыганах»), видел курган в степи, все как есть. Потом был в Керчи; город набит древностями. Греция! Есть домик — маленький[46], с фресками в куполе — гранаты и лепестки роз (символ смерти и возрождения), голова Деметры, похищение Персефоны — прекрасные. Показывают это старичок и старушка, вроде Филемона и Бавкиды. Они развели чудесный цветник перед этим домиком — «отделением» Элевзинских празднеств [...]

дя на войну (он уходил по своей воле, и Судьбе угодно было, чтобы он пока не вернулся). Никита подошел ко мне около нашего садика, у входной двери в дом, протянул весело руку, я посмотрела на него, и вдруг увидела поразительное лицо. Солнце, близкое к заходу, освещало с неожиданной стороны, из-за северного угла дома, верхнюю часть его лица клином, играло в глазах, таких светлых и веселых, и ласковых, что я открыла рот от изумления. На губах была веселая и добрая улыбка, точно он жалел всех, кто остается, кто не идет воевать. И юмор был в этой улыбке — как сверкают в бокале шампанского пузырики, веселыми струями лиясь вверх. Быть может, эта улыбка говорила о счастье избежать всю ту ложь, духоту и неизбывное горе и мучения, которые призваны переживать остающиеся жить. Бесконечное счастье, бесконечное веселье было в этой улыбке, вырвавшейся на свободу молодой жизни. Такие картины не забываются, живи хоть еще 70 лет после того человека».

44
Миткофф Елена (Elena Mitcoff) — американка русского происхождения, кукольница, литератор. Ее перевод книги Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» на английский язык был издан в США в 1935 г.

45
Речь идет о П. А. Флоренском.

46
Речь идет о гробнице одной из жриц богини плодородия Деметры (I—II вв. н. э.). Камера склепа расписана сценами из мифа о Деметре.

А. И. Ефимову
11.VIII.1931
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Представляешь себе ералаш, который был после ухода Елены Миткофф? Она славная. Я выворотила все — «по первому разряду»! Из нафталина старые куклы, достала новые куклы — Японец, Макбет, Буржуй. Думаешь, они в прошлом и их нет, ан нет, «вот мы»!

Ей все они очень нравятся, даже трогательно, всех сразу узнает, как старых знакомых. Потом смотрели картины. Она совсем не знает России, ей интересна зима на новой картине. Показывала рисунки И. С., его «Пекарскую скульптуру», потом афиши, все!

Послезавтра пойдем с ней на выставку Общества Русских скульпторов и в Музей игрушки [...]

А. И. Ефимову
9.XII.1931
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Я вчера в один вечер начала большую картину[47] — 2 м × 1,8 м, и сразу чуть что не кончила, масляными красками — красиво наваляла. Обозлилась, во-первых, что зря съездила в Музей — обещали приехать из Комакадемии, а не пришли, я бы писала дома. Начала вечером, пот аж прошиб. Под конец я положила картину на пол, поливала керосином, размывала, вышло, как большая акварель. Сняла туфли, рубаху (чтоб не мешала), гребень вытащила — в таком виде, вроде шамана, сотворила. Сегодня утром гляжу — красиво! Здорово!

Иван Семенович делает памятник Пастухову[48], остается в Музее ночевать, у него хорошо получается [...]

47
Речь идет о варианте картины «Красный обоз».

48
Речь идет о памятнике рабочему-революционеру Ивану Дмитриевичу Пастухову (бронза). Установлен в Ижевске. В 1930—1932 гг. Ефимовы работали в качестве художников в Центральном музее народоведения, с этнографической экспедицией которого И. С. Ефимов ездил в Ижевск.

А. И. Ефимову
20.I.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

Адриан, получила твои два письма из Кыры, что едешь на лошадях на неизученные минеральные источники и о землетрясении. Мы с И. С. не можем все-таки представить себе, что ты весь день делаешь, то есть, что делаешь, когда ничего не делаешь. И. С. беспокоится, ходишь ли ты на лыжах, а я вообще ничего не представляю.

Мы стали учить исподволь, когда едем на трамвае час в Музей и час обратно, сцену из Макбета — самую центральную, где Леди убеждает его[49]. Я разгадала, в чем дело. Впрочем, может быть и другие это догадывались, я ведь не видела Макбета на сцене. Хотя думаю, что куклам эта сцена доступнее, чем людям.

49
Сцены из второго действия трагедии «Макбет», в которой Леди Макбет убеждает Макбета убить Дункана, в первоначальной постановке у Ефимовых не было

Сегодня приехала из Ижевска комиссия принимать памятник от И. С. и мои картины. Памятник Пастухову-то хороший, а мои?

Я сейчас была в Третьяковской, там все еще перевешивают и совсем не плохо. Надписи, казалось, самые не подходящие к искусству, но на деле это вышло интересно. Например — «Предпринимательство помещиков» — тут среди зала красуется Демидов (Левицкого) — и выиграл портрет! Много таким образом из фондов вылезло вещей, не известных мне. И из Ленинграда. Очень интересные вещи. Пока открыты не все залы. Есть отдел икон XVII—XVIII веков, но будут и ранние — «Троица» Рублева, «Владимирская»[50]. Иконы перемешиваются постепенно с портретами вельмож, впечатление блестящее[...]

50
«Богоматерь Владимирская», XII в., ГТГ

А. И. Ефимову
22.11.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] В Музее, в моем отделе (Сибирь) как-то истерично, я говорю — то есть исторический музей, а у нас истерический. Результатов работы требуют, а разбежаться в работе мешают: ревизии, остановки, совещания, перемены планов — иропадает набранный заряд и пропасть времени идет зря. Сейчас в моих залах варят асфальт для пола, ничего не видно! Вот для освежения духа Владимир Дмитриевич [Дервиз] и предложил устроить у нас вечер пения[51]. Публика — «универсальная» — Михаил Иванович Пиков, Чеховы. Пели как следует. Мы с В. Д. — дуэты, выучили Шумана, как в Домотканове когда-то. Самое лучшее — Михаил Тимофеевич (Маркелов) пел мордовские песни и песню слепых, как Кривополенова когда-то пела, очень славно. Еще публика была — Павел Александрович [Флоренский]. Сидел в соседней комнате и работал перед поездкой в Ленинград[...]

51
В. Д. Дервиз хорошо пел (тенор). Еще в Домотканове устраивались домашние концерты, на которых он пел романсы Шумана, Чайковского. Ему нередко аккомпанировала В. С. Серова.

Нашему музею повезло в том смысле, что он еще не открылся, потому что тов. Бубнов был в трех других и все забраковал. Теперь мы воспользуемся критикой. Критика в том смысле, что много бумажного материала, а вещей мало. Это, конечно, полно здравого смысла, и мы с И. С. с самого начала работы так и думали, но ближайшее окружение нажимало на другое.

Думаем, не сыграть ли «Макбета» у Александры Семеновны Голубкиной[52], она совсем больна, вероятно при смерти, у нее будет очередное заседание Голубкинское, так после него, для развлечения. Ей сказали, она очень возрадовалась[...]

52
Голубкина Александра Семеновна — сестра Анны Семеновны Голубкиной. Опекала сестру всю жизнь, помогала ей материально и духовно. После кончины Анны Семеновны у Александры Семеновны собирались члены комиссии по художественному наследию Голубкиной.

А. И. Ефимову
6.III.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Вчера умерла Александра Семеновна Голубкина, очень быстро, от рака, но совсем без боли. Ее положили, мертвую, среди скульптур в мастерской. Это самая величественная усыпальница. Там мороз, на стенах иней сверкает и на мраморной «Ивановой» тоже такие же блестки свежего мрамора. Все скульптуры отнеслись как-то: кто всполошился, кто важно глядел. Большая часть оказалась повернута к ней и глядели в упор — горюя или торжественно. Между другими — «Обезьянка» всполошилась и высунулась, опершись на руку [...] Что будет с вещами? Александра Семеновна лежала как скульптура [...]

А. И. Ефимову
9.VI.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Я вчера была по приглашению Абрама Марковича Эфроса на ужине федерации писателей совместно с художниками. Вот это так ужин! Но тебе, в тайге, это и читать тяжело. Икра всяческая, закуски, салаты, шампиньоны, индюшки, мороженое с персиками и т. д. и т. д. За ужином тосты писателей, так как художники народ молчаливый. А писатели сыпали экспромтами, и хорошими, я два запомнила.

Везет Искусства пышный воз
Абрау Маркович Эфрос,
А сзади вертит колесо
Абрау Марковна Дюрсо. (Марка шампанского — знаешь?)

Какие собрались умы!
Юя, юты, ЮОН, юмы! (Юон только что сказал длинноватый спич).

Здорово! Я стала больше уважать писателей наших. Хорошая физиономия у Олеши, сидел рядом со мной. Немного на Шергина похож, и лицо, и выражение, когда говорил злое замечание. Он бузил с самого начала, не хотел есть, пить — говорил, у него скоро от банкетов белая горячка будет. Сбоку сидели Кукрыниксы, Олеша с ними все пикировался, и зло. А они после каждого тоста виртуозно мычали туш. В два часа ночи пришел Алексей Толстой с компанией, его шумно приветствовали. Я принесла три куклы на всякий случай: Патера и обеих Леди Макбет. Но тут решила не показывать — большинство чужих, орево. Но потом, перед уходом, подсела к Толстому, сказав, что, может быть, он помнит — как мы вместе играли в двадцатых годах [53]. Говорит — помнит. Я вытащила Леди — он был потрясен, но остальная его компания подняла пьяный галдеж, крик: «Это Брунгильда! Где лошадь?» Толстой к ним: «Разве не видите, что это гениально? Вы же пьяны!» Потом я показала Сомнамбулу — замолчали, впечатление произвело, аплодировали. Толстой говорит, что надо устроить вечер у Горького [...]

53
Речь идет о спектакле в Доме свободного искусства (Трубная площадь). Спектакль давался не в 20-х гг., а в 1918 г. В афише, напечатанной на тонкой розовой бумаге, значится «В субботу 23/6 июня 1918. Утро для детей — Сказки и Петрушки Программа.
Алексей Н. Толстой — Сказки (в двух сказках примут участие разные звери). Анна Сац — «Сказка о золотом яичке», муз И. Саца; «Обед у Медведя», басня Крылова, муз. Гречанинова, участвуют Медведь, Козел, Лисичка, Заяц, Хавронья и др Медведь и Хавронья протанцуют русскую.
Н. Я. Симонович-Ефимова и И. С. Ефимов — оживленные петрушками басни Крылова (перечислены семь басен, которые играли Ефимовы — *А. Е.*); Сказка Андерсена «Принцесса на горошине» О. Э. Озаровская — будет рассказывать сказки «О сером козле и восьми волках», «Журавль и Цапля», «Дитя-Слон», «Женщина с лукошком».
Упомянутые «звери», — это петрушки Ефимовых

А. Н. Ефимову
15.VI.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Я видела ширму народного кукольника Ивана Афиногеновича Зайцева — открывала и закрывала ее, как идиот, раз пятьдесят подряд — это большое удовольствие. Сделала чертеж и заказала такую же столяру. Как она просто и умно сделана!

Но я все жду неприятностей изо всего. Это глупо, конечно, не стоит. Я не успеваю просто «жить», то есть дышать чистым воздухом, видеть поле и цветы [...]

62. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге Л. Сейфуллиной «Перегной». 1932



А. Н. Ефимову
4.VII.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Пока я была мрачная, не получая от тебя писем — создала мрачнейшие иллюстрации к «Перегною» Сейфуллиной [54], но это там кстати. На каждой странице — душат, режут, топчут человека, толпа ревет. Идея «Перегноя» на форзаце изображена у меня так — в яме черепа, шкелеты, а на поверхности из них пышный куст. Все это красиво. Редакция одобрила. А я боялась показывать такую мрачную фантазию. Теперь засяду за сами иллюстрации, а то были черновики.

Хочешь, я опишу тебе спектакль «Гамлет» у Вахтангова [55]? Тут принято его бранить, мол — чудачество, а мне нравится. Все признают, однако, что смотреть интересно. И правда, чего только нет, и все здорово, красиво.

Но все бранят, что исчезла тема сомнения гамлетовская, прославленная. А мне всегда казалось, что сомнение это выдумано интеллигентским пониманием вещей.

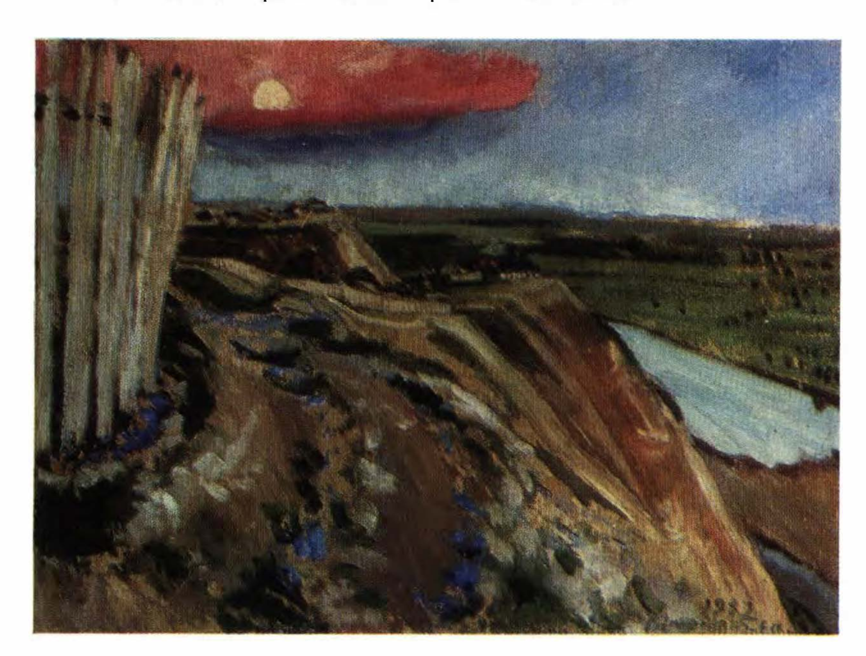
54
Л. Сейфуллина. Перегной. М., «Федерация». 1932. Для этой книги Симонович-Ефимова выполнила девять автолитографий (обложка, форзац, семь иллюстраций в тексте)

55
Трагедия У. Шекспира «Гамлет» была поставлена в Театре имени Евг. Вахтангова в 1932 г.; постановщик и художник Н. П. Акимов, режиссеры Б. Е. Захава, Р. Н. Симонов, Б. В. Щукин, музыка Д. Д. Шостаковича, испол-

нители главных ролей: Гамлет — А. И. Горюнов, Король — Р. Н. Симонов, Королева — А. А. Орочко, Офелия — В. Г. Вагрина, Полоний — Б. В. Щукин, Актеры — Н. П. Яновский, Д. М. Журавлев, А. П. Тутышкин. Постановка вызвала острую дискуссию, отраженную во многих газетах и журналах

Он не сомневается, но не убивает, не убедившись. И то, что дядя был на молитве — серьезный довод отложить, чтобы не попал он в рай. В этом его злость, а не сомнение Что мне не нравится, так это то, что они так же, как с сомнением, покончили со всякой мистикой и философской значительностью. У них сам же Гамлет инсценирует Призрак (говорит за него в пустой горшок), достает его латы и шлем (с почтением и любовью), но потом надувает окружающих. Он у них вообще задира и занозистый парень, неудобный для окружающих. Но эта мистификация с Призраком понятна: не играть же им в наше время всерьез призраков, и это честно. Они все играют там всерьез и близко к правде. До сих пор Призрака играли, но не веря, сойдет, мол, и так с высоты неверия. Но это просто не честно или глупо. Эти играют с понятия нашего времени Пьеса превратилась в семейную драму, обмещанили ее, но зато налили живой кровью, и очень горячей. Бытовая вышла пьеса. В истории игры «Гамлета» это очень нужная ступень. У Вахтангова все заострено и ярко. В наше время его иначе нельзя играть, если хочешь так же полнокровно играть, как, по-видимому, делал Шекспир.

63. Н. Симонович-Ефимова. Пейзаж с розовым облаком. 1932



Король молодой противен действительно, тонко противен: шаловливый такой трусливый мальчишка (немного только с еврейским акцентом, но это, верно, случайность). Странствующие актеры отличные. Спокойный, мягкий, задумчивый старик — декламирующий — хозяин труппы и остальные — молодцы ребята, особенно тот, что играет даму. Бегать по сцене здоров.

Офелией Москва недовольна, мол «девка, спьяна утопла». Она действительно выпила огромный кубок вина на балу, и после того утонула, но опять же это все более современно, чем ее поэтическое сумасшествие. Ее «сумасшедшие» слова спьяну очень естественны.

Полоний — верх совершенства. Тут — и многие наши знакомые и, в то же время, — глупый придворный. Замечательный. Он производил, между прочим, какие-то бубнящие — барабанные звуки себе под нос, смешно шевеля усами. На другой день, слышу — Владимир Димитриевич [Дервиз] делает совершенно то же! В тех же случаях жизни, очень смешно. Костюмы у них, вероятно, с рисунков Клуэ.

И разные шаржированные остроумия. В одном месте толпа набралась, фу ты! Бурное веселие людей. А вдруг, когда паника, ее в миг растащили в разные стороны целыми рядами — это манекенные торсы на скамейках, вперемешку с людьми!

Король и Королева в одной сцене выезжают на лошадях — охота. Всегда живые лошади — глупо на сцене, но тут — нет, интересно. Они украшены, как у Клуэ, и амазонка у Королевы — широкое платьище, полосами расходящееся от лифа. В этой сцене Король и Полоний влезают в дупло подслушивать. Полоний принес сноп соломы подстелить, а Гамлет потом в дупло плюнул. Здорово!

Публика тоже была «современная», еще более бытовая, чем пьеса. Глупая, молодая — изо всего нашла зааплодировать бешено, когда Королева ускакала галопом на красивой лошади! И после того встречали эту лошадь бурей аплодисментов, кто бы на ней ни сидел. Они думали — цирк что ли? Совестно было за такие овации. Правда, в конце вызывали долго и артистов.

Некоторые фразы переставлены из одного действия в другое, где им нужнее. По-моему, это в духе Шекспира, который исходил в своих драмах из театральности. Раз времена наши и Шекспира так противоположны в некоторых понятиях — гораздо ближе к нему играть его переиначивая, чем мертво, но буквально. Из-за этой буквальной мертвечины получаются чудовищные для Шекспира понятия, совершенно чуждые ему.

Занавес у них из крупных серебряных чешуй и состоит из трех горизонтальных полос, каждая из которых подымается сама по себе, то есть не совсем вместе, нижняя быстрее всех. Маленькие сценки происходят перед этой чешуей, пока там перемены, которых миллион. Лестниц огромных, прямых до небес — несть числа, во всех направлениях.

Теперь о наших делах кукольных в техникуме [56]. Показ сошел благополучно. Не знаю, удержусь ли я у них на будущий год? Я хотела бы, но ведь в кукольном деле любят попробовать профаны «чего-нибудь другого». Жаль трудов. Кончилась черновая работа, может начаться более тонкая. Увидим!

Я напоследок в техникуме сплясала с Большим Петрушкой [57], очень понравилось, и на бис. От верчения после три дня тошно было. Без тренировки и в 55 лет трудно так напрягаться. К сожалению, это было уже в час

56 Симонович-Ефимова преподавала в 30-х годах мастерство кукольного театра на курсах Дома художественного воспитания им. Н. К. Крупской.

57 Большой Петрушка — гротескная кукла-петрушка в рост человека, выполненная Ефимовыми. Симонович-Ефимова исполняла с ней на эстраде танец. Носки ее туфель были скреплены ремешками с носками



64 Н. Я. Симонович-Ефимова с куклой «Большой Петрушка». 1930-е гг.

ночи, так что публика, для меня интересная, поразошлась. Надо на будущий год показать этот номер в театрах. Интересно было бы поставить «Гробовщик» по этому принципу [...]

А. И. Ефимову
23.VII.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] У нас играла вчера Мария Вениаминовна Юдина. Играла Баха. Она выучила 48 вещей, играла 2 часа подряд, но все сыграть надо 8 часов. Играла прекрасно, конечно. Каждый раз она иначе играет. Рояль звучит то мягко и отдаленно, как клавесин, то орет, как орган, то она точно скачет верхом и стегает яростно кругом, свистит в воздухе хлыст, то звуки катятся шариками... Замечательно. После хочется, что бы кто-то говорил об ее игре. Но никто ничего не говорил

Еще что? В Парке Горького тени [58] вышли изящно. Даже администрация довольна. Мы такими и задумали, поэтому я очень удивилась, когда так и вышло

Рисую книжку («Перегной»), спешу из всех сил. Когда будут пробные оттиски — пришлю [...]

башмачков куклы, поэтому движения вальсирующей пары были чрезвычайно слажены и эффектны; см. статью «Кукольный театр художников» в этом сборнике.

58
Ефимовы сделали в одном из павильонов Московского центрального парка культуры и отдыха им. Горького постановку Теневого театра на тему «От Москвы дворянской и купеческой — к Москве социалистической» с механизированным движением силуэтов (не сохранились).

А. И. Ефимову
10.VIII.1932
Из Башкирии
в Восточную
Сибирь

[...]Задачей этой зимы надо поставить себе — играть Макбета в театрах, напр., у Вахтангова, и может быть устроить там постановку. Хотя это несбыточно. У них ведь свои режиссеры, актеры. И моего Большого Петрушку вывести в люди[...]

Тут я пейзажишко написала [59]. Так себе — прозаично вышло. Это основание для какого-то другого с использованием этого. Если тут пожить дольше — можно написать что-нибудь неплохое, интересные места и люди[...]

59
Ефимовы совершили поездку по рекам Белой и Уфе. Симонович-Ефимова написала там несколько пейзажей.

А. И. Ефимову
21.IX.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...]Я в этой поездке по р. Белой написала два пейзажа и портрет Ашэ Османовны Загидулиной, мы у нее жили. У нее хорошенькая мордочка, мне давно хочется такую написать, и она вышла интересно. Я довольна этим портретом. Необыкновенно — писала три часа, а вышло законченно и пышно. Все эти живописи остались в Уфе, их взяли для выставки в Музей. Еще я нарисовала их девочку, три года, хорошенькая, умный лоб. В день отъезда, уже все мысли были о поезде, билетов еще нет, вещи на пароходной пристани и т. п., и денег еще не получили — прибегает Иван Семенович, сияет — поймал курайсэ (играющий на дудке человек) и «велит» мне его рисовать и слушать! Я разозлилась, но «делать нечего... уж поплетусь». Играл он действительно божественно. Дудка просто ствол дудки (что растет) и в ней четыре дырки. А звуки — пастораль, чистейшая в мире. Я думала — Бетховен умер бы от восхищения! И рядом с чистой мелодией и простой, как классика — басовый звук аккомпанирует, откуда — неизвестно. Кажется звук прямо из него (как у чревовещателя), и еще третий звук — как шелест ветра. Диво. Но физиономия! Я те дам. Конечно, я его нарисовала, интересно[...]

А. И. Ефимову
1.X.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...]Мы были с И. С. на «Гамлете». Ему нравится. Я не писала тебе про красную мантию Короля? Неимоверной длины, метров двенадцать, легкая, шелковая, летит вниз по лестнице, когда он в ужасе удирает от пантомимы, и заворачивает прямо внизу по прямой через перила, пока Король сыпется по ступеням. Эта сургучного цвета мантия пронизывает позвоночником всю пьесу и дольше всего остается в памяти. Но публика! Все время громко хохочет, и глупым смехом. Так смеются в пьесах, созданных с целью смешить — водевиль, цирк...

У нас бродит в душах мысль — обновить наш репертуар, толкнуться к Вахтангову с Шекспиром и предложить работать. Вероятно, из этого ничего не выйдет. Можно упор сделать на поясном театрике [60], играть с ним больше, взаимодействуя с большим балаганом, сделать их два. И актеры тут же. Для этого надо больше народу, чем мы двое... Надо бы курсы по Кукольному театру среди актеров, вообще — специалистов. Но я твержу это 15 лет и уже без прежней уверенности в осуществлении.

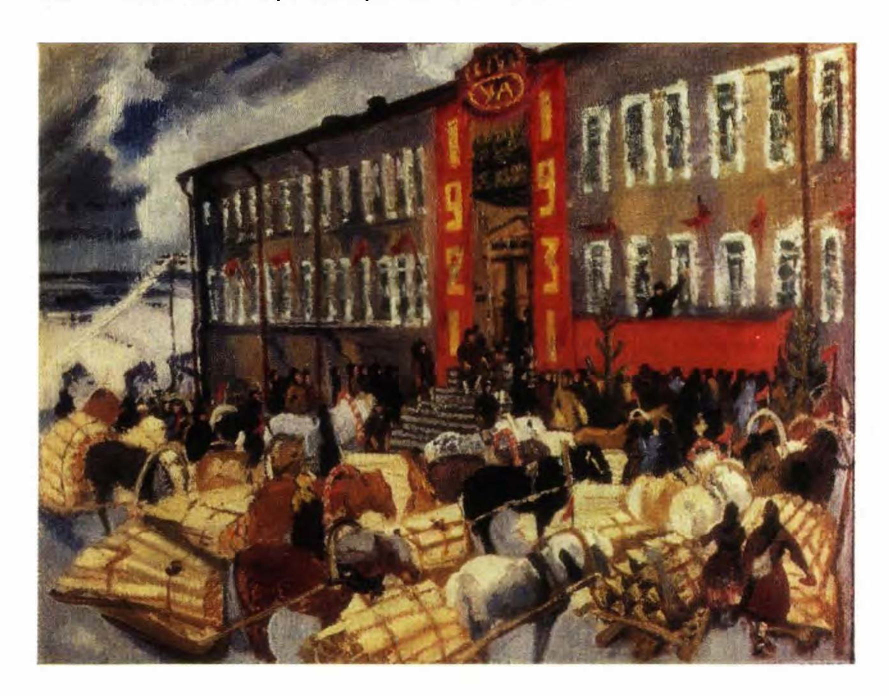
Еще вытащила свою рукопись о «Театре теней», пересмотрела, добавляю. Копирую свои татарские произведения для Уфимского музея. Что-то много, а впечатление, что ничего не делаю![...]

60
О кукольном театре на поясе Симонович-Ефимова написала статью «Кукольный театр через века». В данном сборнике этот театр упоминается в статье «Кукольный театр художников».

А. И. Ефимову
14.XII.1932
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Я предложила в клубе художников прочесть доклад о силуэте и теперь немного трушу. Не было бы скучно. Материала много, кое-что покажу. Я теперь иногда хожу в этот клуб — позади ГУМа. Вчера там были прения — «Какая нужна нам сегодня картина». К удивлению, было сказано много умного и цельного. Результатов осмотра моих картин еще пока нет. Во всяком случае отказа еще нет [...] Спасибо тебе за книгу Бенвенуто Челлини, первым

65. Н. Симонович-Ефимова. Красный обоз в Ижевске. 1931



делом мы увидели твое посвящение [61] — сильное [...] Спасибо за него. Хотя оно обращено к Ивану Семеновичу, но я тоже горжусь, что это именно я не испортила тебе вкуса с детства, и это не случайно, а прикладывала усилие, чтобы ни самой тебе не читать, ни другие не читали всей той ерунды, которая забивает детям головы с двух лет. Мы всегда читали настоящие книги.

Мама

61 Книга «Жизнеописание Бенвенуто Челлини, им самим написанное» была подарена И. С. Ефимову с надписью, в которой проводилось сравнение жизни и творчества флорентийского скульптора с жизнью и творчеством Ивана Ефимова.

А. И. Ефимову
18.II.1933
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Мы на иждивении Макбета и Леди Макбет — они угощают нас пирогами, телятиной и пр. В Клубе Актеров, а вчера у художника А. Кравченко. Пироги, понимаешь, пушистые, с рисом, теплые. И народ все — Художники. Сыграли здоровецки. Сообразно угощению. И всего было много, сколько хочешь, и изящно-белые скатерти, рюмки баккара, и на скатерть вина налили, и рюмку сломали, и фокстрот танцевали. Играли мы тоже — изящно, что надыть, и роскошно без «наддавания» нарочитого. Говорят — изумительно.

Приезжай! Мы вылезли в люди — отдохнули, а то сидим все в своей берлоге — хуже нет, и закисла я.

Еще были на заседании по Музею Голубкиной. Устраивается. Читали воспоминания о ней Губиной, ее товарки по Училищу Живописи. Очень хорошо написала. Когда почти все ушли — мы читали письма Анны Семеновны к своей матери. Удивительные письма. Из Училища, из Парижа и из Петербурга — в молодости. Удивительно то, как она все подробности своей работы по искусству писала матери — простой женщине — хозяйке постоялого двора. Это показывает ее кристальную искренность.

Ив. С. очень много работает — «умник», а я плоховато. К старости человек возвращается к своей детской сущности. У меня таким образом вернулась моя прежняя никудышность, сопровождавшая меня лет восемнадцать. Надо бы теперь — когда есть физическая возможность живописью заняться, а я время извожу по пустякам.

Сейчас заказ от Отдела Материнства и Младенчества (охрана) — оформить юридический их материал в движущихся силуэтах. Мы с Ив. С. надумали. Темы — я те дам! «У них» — позор внебрачного ребенка. «У нас» — женское собрание и отпуск работнице за 2 месяца до родов. Раньше муж бил жену, а теперь она может обратиться в консультацию. А ничего! Что-то получается, и даже красиво. Доктора придирчивы — «У вас не восьмой, а девятый месяц», «Ребенку не 2 месяца, а три» и т. п.[...]

Сейчас у нас лично прочистился горизонт в том смысле, что вдруг Ив. С. дали чудный паек — выбрали одиннадцать скульпторов и им дали, и Ив. С. в том числе. Таким образом, и видно, что он «не дюжинный»! [...]

А. Н. Ефимову
10.III.1933
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Вчера играли на Полиграфическом факультете (быв. Вхутеин, быв. Училище живописи, у Мясницких ворот). Играли и басни, и «Под вечер осенью»[62], и «Макбет». Первые два прошли очень хорошо (Пушкин выходил, первый раз). А Макбет вышел плохо. Ходьба, шум, в коридоре, многие не понимают фабулу... В общем — там характер этого праздника был «кабацкий» — по внешности. Когда пришли — гармонь, орево, пенье, выкрики — просто ужас и ад.

[62] На сюжет романса А. С. Пушкина «Под вечер осенью ненастной» Ефимовы в 1922 г. поставили кукольный спектакль.

Думали играть нельзя. Никакого сравнения с Вхутеином! Скорей, похоже на прежнее Училище живописи, но более безудержно. Пока Ив. С. строил балаган, я мела эстраду от окурков среди дикого орева. Ни один человек не вызвался помочь. Я нарочно все окурки яростно смела вниз на орево (эстрада высокая, до глупости). Но потом смотрели и слушали затаив дух, в прекрасной тишине и ярких аплодисментах. Правда, после Макбета непосредственно началась дикая гармонь и пение страшенными голосами! Вещи несли домой (к Красным воротам) 8 человек, растянувшись при луне по Мясницкой странным караваном. Макбетовские ширмы сверкали серебром, прохожие оглядывались... Но у меня сейчас настроение остервенения от жизни. Может быть болезнь, может быть таковы обстоятельства, или и то и другое, или бабушки моей кровь дает себя знать — у нее был к концу жизни тяжелый характер. Нет энергии у меня!

Меня назначил Рабис работать по ИЗО с пионерами! Я хочу преподавать им вырезание — «Близнецов»



66. Афиша спектакля кукольного театра Н. Я. и И. С. Ефимовых «Макбет». 1930

и другие свои изобретения. Может быть и кукол. На этом, может быть, воспряну. Ив. С., как всегда, всячески отговаривает и пугает. Он не думает, что страшнее всего пустота, при каком-то еще количестве сил [...]

А. И. Ефимову
20.III.1933
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Мы играем и играем, но устаем при этом. Было несколько спектаклей подряд, да еще в 4 и 5 утра! И все «Макбет» и «Макбет» — у Бубновой, у Халатова, у Шергина, на юбилее Наташи Сац.

На последнем я, конечно, поскандалила. Поздравили мы Наталию Ильиничну честь честью, Крылов (И. С.) и Нюра-Пионерка (я) сказали «на ять», а потом ужин в Теаклубе. В 4 часа утра нам играть. Ясно — все устали, стучали вилками, жевали, болтали. А надо сказать, что накануне была в «Известиях» статья о кукольных театрах и мы в ней были обозначены, как «братья Ефимовы» (?!). Я устала от всего этого, взвинтилась, так что, когда, после окончания «Макбета», выходила из-за ширмы с куклой в руке и словами (шекспировскими) — «Спокойной ночи, доктор!», то присовокупила уж от себя — «И приятного аппетита» с выражением лица не из приятных и дерзким жестом руки в публику (на руке красный мой шарф). Иван Семенович, несмотря на то, что рассвирепел на меня, говорит, что было красиво и очень явственно.

Изо всего этого вышло то, что мы сразу ушли, не доужинали и И. С. от злости забыл новые калоши. Сегодня

утром по телефону узнали, что калоши целы. Значит минус пока — нежная телятина.

Кажется, слова «Приятного аппетита» публика приняла за шекспировские и все это — за театральный эффект! Зря И. С. пилил меня за бестактность и сумасшествие!

Скоро будет наш «турнир» с С. В. Образцовым в Клубе Художников. Эфрос устроил, будут созваны критики, театралы, писатели и будут судить, кто чего стоит. Название: «Пути Кукольного Театра». Надо будет сочинить и сказать что-нибудь хорошенькое[...]

Н. Н. Сац —
Н. Я. и И. С. Ефимовым
20.III.1933
В Москве

Дорогие Нина Яковлевна и Иван Семенович!

Я Вам очень, очень благодарна за Вашу теплоту и отзывчивость. Вы знаете, какая я поклонница Вашего таланта, но «Макбет» вчера меня все-таки поразил. Конечно, играть его среди развлекательно настроенной публики было трудно, но мне и ряду товарищей работников искусства и критиков это выступление дало очень много. Без всякого преувеличения скажу, что хотя я объездила Европу и Америку и видела много первоклассных кукольных театров, но таких драматически насыщенных лиц и жестов, как у Ваших кукол, я не встречала.

Куклы «Макбета» изумительны, и я горячо жму руку Нины Яковлевны и Ивана Семеновича, этих кукол создавших.

Большое спасибо за Ваши милые приветствия и замечательного «Макбета»!

Нат. Сац

А. Н. Ефимову
21.III.1933
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] На 29 марта в театральном клубе назначен «Вечер неожиданностей» — художники выступают в ролях не своих: Кончаловский будет петь романсы, Богородский — фокусы и чечетка (это он делает замечательно), и пр.: а я думаю, так как наш театр уже не неожиданность, то спляшу-ка я с Большим Петрушкой! А на 23-е Абрам Эфрос назначил наш турнир с С. Образцовым, хочет с большим обсуждением. Как-то получится? [63]

Мы хорошо сыграли у Артемия Багратовича Халатова (он замечательный человек, спокойный и великолепный и тихий). Было так:

Мы взяли туда (в Дом Правительства, на набережной) Петрушку, 3 басни, танцы и Макбета. Это устроил Б. Шергин[...]

Там был и Татлин — играл на бандуре прекрасно. И Шергин читал свои сказки. Вечер затянулся, мы начали только в 11 вечера. Решили играть только «Макбета». И вот, мы так стучали во время сцены с Привратником, что разбудили Халатовских ребятишек. Во время сцены с Сомнамбулой (сумасшедшей Леди Макбет) — явление — трое детей в ночных пижамах являются в зал, усаживаются и просят еще сыграть что-нибудь. Тут-то мы и дали себя знать! Ребятишки и родители в восторге. Маршак чесал себе затылок и говорил Шергину: «Черт возьми! Они сами не знают, что они такое. Им надо театр. Я хотел бы пожить с ними — мы бы натворили дел!». Халатов говорил, что мы должны играть «во всесоюзном масштабе, что

63
«Турнир» кукольных театров состоялся 23 марта 1933 г. Игра Ефимовых не получила одобрения, их обвиняли в устарелом репертуаре, отсутствии режиссуры и актерского мастерства.

мы — пропаганда». А накануне как раз группа кукольников обсуждала наши спектакли и отчехвостили нас! Ну, постой, я те отчехвостю! [...]

А. И. Ефимову
30.VI.1933
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Пишу тебе с котурнами на ногах — репетирую новую сцену из «Макбета» бой с Макдуффом (финал). Мы были у Халатова, он удивился, что у нас нет приглашений Действительно — все они не состоялись. Мы-то не жалеем, так как у И. С. было много дел с выставкой[64], не успели бы еще играть. Но он заново предложил устроить спектакль у Горького. Хорошо бы!

64
Ефимовы участвовали в выставке «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932), которая проводилась в залах ГМИИ и Исторического музея в Москве.

Вчера мы были на одном спектакле, замечательном, интересном. Играют люди, но есть что-то нам родственное Играется повесть, автор все время присутствует, изменяясь на глазах в персонажей: то это красноармеец, то солдат, то немец (из эпохи войны 1914—1917), то он едет с фронта, то он на костыле — общее с номером трансформиста. Повесть серьезна. Несколько действующих лиц: «Мария» — незабвенно сыграна стареющая девица; «Немец» с сияющими голубыми глазами (а когда актер пришел в публику на обсуждении — оказались глаза карие) Окошко с занавесочкой и цветком держит сам актер — оно в воздухе; деревце и другое — все тут же берут и держат в воздухе, потом кладут. Легко, не назойливо, живописно. Незабвенный спектакль. Это Вахтеров, сын маминой знакомой Эмилии Орестовны [...] Он ведущий, а повесть Финна «Окраина», достань. Они (актеры) были на нашем спектакле в Теаклубе, думают что-нибудь сыграть с нами вместе. Они тоже передвижные.

Выставка художников открылась с помпой, с духовым оркестром. Я все думала — как ухитрятся от духового оркестра перейти к самим картинам? Ничего — помогла конструкция здания (Исторический музей) — из вестибюля, где оркестр, народ потек вверх по лестнице, торжественное восхождение. Однако, когда я увидала, где висят мои две несчастные картины («Баба с клубком» и «Красный обоз») — на единственном скверном месте, между двумя близкими окнами в темноте, у меня получилось ясное впечатление, что это «похороны с музыкой» моей живописи. Там вообще все выиграло необыкновенно. То, что во Всекохудожнике нельзя было смотреть, тут выглядело «Картинами». Хороший ли свет, не очень бьющий, торжественность ли подачи, но впечатление от выставки приличное.

Выставка скульптур в Музее изобразительных искусств действительно интересна. Всем очень нравятся вещи И. С., их там много и они очень свежие. Стоят хорошо, их видно, подымаясь по розовой лестнице справа по галерее. «Рыба» и «Лань» видны между колоннами. И. С., конечно, заслужил это, он не ленился работать ежеминутно [...]

А. И. Ефимову
26.XII.1933
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Мы все еще в каком-то душевном упадке. Может быть, это старость, может быть, обстоятельства. Ближайшая тема угнетения — отсутствие написанного аккомпанемента к «Макбету». Мария Вениаминовна говорит, что нам надо заказать композитору аккомпанемент, а не поль-

65
Первоначальное музыкальное оформление «Макбета» у Ефимовых состояло из ряда отрывков различных музыкальных пьес, в том числе и из одноименной оперы Д. Верди. Впоследствии композитор А. Клумов написал музыку для всего спектакля (клавир хранится в МГЦТК).

зоваться кусочками из разных музыкальных произведений, разного характера[65]. Для ближайшего спектакля она все же предлагает переписать эти кусочки. Но это невозможно, то есть, чтобы она работала для такого нестоющего дела. Это все равно, что пригласить Серова и заставить его срисовывать на просвет переводные картинки!

У нас впереди маячит спектакль в Цекубу (даровой) и в Управлении передвижных театров (даровой).

67. Н. Симонович-Ефимова. Портрет заслуженного артиста РСФСР И. А. Зайцева. 1933



Завязли мы здорово! Не знаешь даже — карабкаться ли, или, проще, погружаться на дно. По привычке — карабкаемся, но без вдохновения, вроде как когда пролезаешь в трамвае[...]

Да! Что же я не расскажу тебе, что мы были на спектакле во Втором МХАТе на «12-я ночь», где декорации Фаворского. Декорации действительно очень живописные. Законченно, чисто, не утомительно, как прочие декорации бывают. Успех был огромный. Вызывали без конца, и Владимир Андреевич выходил с актерами. Спектакль очень веселый, все отдыхали на нем. Все, кроме твоих родителей, которые получили удовольствие только для глаз,

но души которых резали ножи ужаса, от сравнения с судьбой своего театра. На языке разговорном — это называется черной завистью. Но это не так. Все они, и Владимир Андреевич, трудились действительно выше человеческих сил, у них «вышло». Но почему же не оценивается хоть в какой-то мере и наш труд, к которому еще присоединен риск? Или это «возмездие» именно за работу по своей инициативе, без заказа, без плана свыше? Или мы еще выправимся?

Неудачливость в этом отношении свойственна нашей семье, особенно в этом, моем, поколении. Это связано с незаконченностью в работе, беспорядочностью, хватаемся без подготовки достаточной. Только бы эта судьба на нас закончилась, не перешла к тебе ни в какой мере! Скучная история столько раз падать и подыматься.

Мария Вениаминовна играет сейчас у нас, готовится к концерту. То играла что-то навязанное ей, а сейчас, верно для очистки слуха, заиграла Баха. Хорошо! [...]

М. Т. Маркелову
13.II.1934
Из Москвы
в Томск

Повоскресли Ефимовы — посыпались заказы, как из рога изобилия. Ив. С. воспрял — был желтый — стал розовый, громко заговорил (с первым встречным) и работает очень много — рано утром и поздно ночью, и днем. Сдвинул с мертвой точки нас замечательный человек и добрейший Артемий Багратович Халатов, помог устроить хороший общественный просмотр, окончившийся блестящим одобрением («Макбет»), а потом стало на это, как водится, налипать.

Четыре месяца мы сидели без работы — обивали пороги усердно и... ничего. Задолжали всем и, казалось, безнадежно. Но так со всеми бывает — полоса. Потом, конечно, пошли заказы — большие и маленькие.

В г. Горьком на опере парные статуи (пока не известно, какие — писатели ли, деятели ли оперы или еще кто — лишь бы парные). Четырем скульпторам по паре. Потом вчера из мюзикл-холла — огромных кукол (13 писателей) для интермедии в пьесе Тирсо де Молины[66], писатели: Шекспир, Пушкин, Гоголь, Толстой и др. в виде «Тайной Вечери» Леонардо. Но сроки! Меньше месяца! Сперва испугались, но сегодня думаем — осилим. Составим бригаду из скульпторов — учеников Ив. С.

Еще — для Клуба театральных работников — скульптура, Ив. С. уже сделал — «Гимнаст». Скульптура — новость тем, что не стоит на полу, а висит в воздухе Гимнаст легкий, из папье-маше, на трапеции. Очень красиво, эффектно. Еще сделал конную статую С. М. Буденного — через 3 дня за ней приедут — готова. Ив. С. третьего дня походил на лыжах в Останкине и воспрянул, сразу мысли. А то и собраться за всю зиму не мог — лежал, зябнул и дома и на улице. Думали — пальто худое и плохо топят. А теперь ему тепло и в том же. Сейчас у него срочная работа, но выглянуло солнце — ему хотелось гулять, но думал — нельзя, надо работать. Я посоветовала поехать, только просила «ничего не выдумывать». А то еще делать придется! Дело в том, что он как поедет на снег, так что-нибудь и придумает — мысли и воображение являются.

66
Для постановки в Московском мюзик-холле пьесы Тирсо де Молина «Севильский обольститель» Н. П. Смирновым-Сокольским была написана интермедия, в которой участвовало 13 классиков (куклы), ведущих разговор о пьесе. Куклы были сделаны И. С. Ефимовым и его учениками. Об этой интермедии см. статью «Кукольный театр художников», помещенную в этом сборнике.



68 Нина Яковлевна, Иван Семенович, Адриан Иванович Ефимовы. 1933

Он усердно звал меня, но я не решаюсь, боюсь устать. Ведь мне 57 недавно стало. Ради кукольного театра берегусь. Я сейчас предприняла портрет Ивана Афиногеновича Зайцева, его почтили званием заслуженного артиста Республики, будут чествовать, думаю портрет пригодится. Но никто не заказывал. Вдохновил Ив. С. — придумал позвать Зайцева, натянул холст, нашел позу. Три раза писала, еще бы раз надо. Завтра придет Зайцев, он доволен этим предприятием. С петрушкой стоит, вверх смотрит. Скомпоновалось на холсте не плохо, но написано грубовато. Отвыкла. И сама на себя смотрю, как на непрофессионала. Это отвратительно, но это мой собственный недостаток. Я знаю и сама неуместность моего ощущения, но ничего не могу с ним поделать. Да и поздно с ним бороться. Это — характер, воспитанный всей жизнью. Я отлично сознаю, но вожжи упустила. Потому что сколько-то лет все-таки держалась...

Во всяком случае, сейчас горизонты у нас расчистились — работаем. Меня пригласили на несколько лекций в Театр им. Халатова для ихней молодежи. Слушатели довольны. Я стараюсь изо всех сил, как только могу... Артемий Багратович, увидя наш спектакль, сказал, чтобы мы просили у него, чего хотим. Он спросил меня, много ли мы играем? Я сказала «Совсем не играем». Почему? «Нам запретило МОНО [67] играть басни». Почему? «Звери одетые». Кто мог сказать Вам такую чепуху? (Спектакль был у него на квартире.) Мы много и откровенно с ним беседовали.

[67] МОНО — Московский отдел народного образования.

Теперь басни разрешены официально не только нам, но всем. Теперь те же, кто за них нас травили — их ставят, увы, сами... Халатов старается не забывать нас. Удивительный человек! Но окружающие, более близкие к самому делу, все же препятствуют быстрому исполнению. Одним словом, мне представляется, что, имея на руках одни козыри — мы никак не можем выиграть. Я прошу окружения молодежью — передать опыт. Но, ах, как трудно это сделать в реальности...

Одно из моих желаний у Халатова было — издание рукописи о тенях. Он созвал совещание из четырех дельцов по разным линиям, так как мы пожелали: заснять наши постановки в кино, издать рукопись, выступать на одном месте в театре его имени («Театр книги»). Заседание было деловое и хорошее. Но потом: редакция все-таки отказала, киношники согласились, но... уехали. В результате я заболела — ежедневно 7 подряд спектаклей, обрадовались и играли, даже танец с Большим Петрушкой! Афиши были хорошие, статья в «Москоу Ньюс» и тоже хорошая [68]. Почва под нами уплотнилась — и тут я заболела на самом главном месте! Поэтому, к Алексею Максимовичу Горькому, как хотел Халатов, не пришлось ехать. В театре Халатова директорша упорная. Она, правда, приходила ко мне узнать, что я хочу. Я сказала — ставить пьесу, иметь молодежь вокруг себя. Она записала, обещала, а взяла, наоборот, других! [...]

68
В газете «Москоу Дэйли Ньюз» от 10 июня 1933 г. № 132 333 напечатана статья Джона Ван Занта «Куклы играют трагедию Шекспира». В ней есть такие слова: «...куклы как бы прибавляют нечто к шекспировской пьесе, а не умаляют ее...»

Да, забыла самое главное: вчера только получили Ваше письмо, которое Вы писали с дороги из Свободного в Томск. От этого Вашего письма действительно веет бурным ветром и морозным закалом. Очень... (уж не знаю какое) письмо. Хорошее качество, а прилагательного не подберу. Кроме очень. Очень письмо!

Симонович-Ефимова

А. И. Ефимову
28.III.1934
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...]Завтра твой день рождения. На этот день (двадцать семь лет назад) я накануне забралась в больницу, потому что ты «собрался в путь» заблаговременно и так прыгал, что я думала — готово. Сутки промучилась. Шли туда по скрипучему снегу, а назад — солнце и сухие переулки. Такое у тебя начало.

Мы вчера отмучились в мюзик-холле, работа сделана, все в восхищении. Смирнов-Сокольский сказал: «Я только теперь увидал силу своего номера» [69]. Предполагалось, что мы сами будем и играть, то есть двигать кукол (это наслаждение), но мы должны были научить актеров театра играть. Научили, да так быстро и здорово, что они воодушевились, а раньше не хотели и подходить. Дирекция говорила: «Вы потом войдете в труппу, сперва научите наших». А теперь говорят: «Зачем нам брать Вас, когда у нас есть безработные актеры?», не хотят и слышать об нас (а я и платье сшила соответствующее). Мы изрядно поорали вчера у директора, но, конечно, мы отретировались. Дураки Ефимовы! Надо к нашей фамилии присоединить, как у знаменитых артистов: Ефимовы-Дураковские. Когда сижу в зале и смотрю, как они играют и как они выходят на аплодисменты (а аплодисменты всегда) — чешутся руки играть, а ноги — бежать на сцену[...]

69
Речь идет об интермедии к спектаклю «Севильский обольститель» — см. комм 66.

А. П. Ефимову
8.IV.1934
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...]Постановку в мюзик-холле разругали на чем свет стоит в «Вечёрке». Нас, и вообще Интермедию, не ругают. Ее даже похвалили. На спектаклях всегда видно, что куклы нравятся, хорошо аплодируют, хотя можно было бы играть ими гораздо лучше[...]

69. Н. Симонович-Ефимова. Портрет писательницы М. В. Ямщиковой (Ал. Алтаев). 1936



А. П. Ефимову
22.V.1934
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...]Если в Иркутске нам стоит жить вместе, то может быть привезти и кукольный театр? Хотя — не стоит. Лучше приехать художниками, поехать на Байкал или на Ангару или еще в какую чудесную страну, и там писать. Это лучше. Отдохнуть от нашего мучителя-театра. Итак — мы на перепутье.

Вчера открылся музей Голубкиной. Хорошее было открытие. Устроено очень изящно. Одна мастерская осталась, как мастерская, с ее глиной, каркасами и начатыми вещами, много скульптур, как и при Анне Семеновне. Другая (в которой одно время работал И. С.) — устроена как Музей. Просторно стоят большие фигуры, светлые стены. День был подходящий для открытия — солнце, открытая дверь на балкон — характерно для Голубкиной. Открывал

Феликс Кон, потом говорил Горчилин — ее ученик, потом И. С., потом еще несколько. Все хорошо, без лишних слов. И. С. отметил значение Музея для скульпторов и для скульптуры, сказал о том, как работала Анна Семеновна, вышло интересно. Оформление Музея — Бориса Дмитриевича Комарова — ученика И. С. по Вхутемасу [...]

70 Н. Симонович-Ефимова. Метростроевки. Фрагмент. 1934



А. И. Ефимову
26.V.1934
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Вчера у нас был спектакль оригинального типа — в Музее изобразительных искусств. На свой страх и риск. Афиши — огорчение, что маленькие — в почтовый листок. Приехали за полчаса. Публика — две почтенные дамы! Пока строили балаган — зал пустой, приходят редкие знакомые, «хвастаясь», что заплатили 3 рубля (Рындзюнская, Златовратский). Все было в высшей степени плохо. Хотели начать играть при двух полосках людей у краев прохода. Пришел американский журналист, стал интервьюировать. Мы стали говорить предварительное сообщение — протянуть время. И оказалось — полный зал набит.

Спектакль прошел очень хорошо, даже необыкновенно. Там звучало дивно. Зал на 200 человек, со сводами, обставлен по-музейному, скульптура. Одним словом, сыграли как, может быть, никогда! Публика была отличная — музейская, пречистенская, студенческая [...]

А идти ночью через темные зала Музея и выйти на Портик — удовольствие. Зато с транспортом теперь плохо. Автомобилям запретили возить громоздкие вещи,

извозчиков почти нет. Однажды и на извозчике мы попали вместо спектакля в отделение милиции: «У вас громоздкие вещи». Вокруг все разрыто для метро — попадаешь на ступеньки Музея прямо с досок через канавы.

Денежные результаты спектакля: извозчик — 50 р., аккомпаниатор — 30 р., помощник — 20 р., сторожу на чай — 5 р., итого 105 р.; доходов от билетов — тоже 105 р., что и требовалось доказать! [...]

А. И. Ефимову
30.V.1934
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] У нас родился план — ехать не в Иркутск, а в Конаково [70] (быв. Кузнецово) на завод фарфора, куда вдруг, после оживления от выставки скульптуры, потянулись многие: Лебедева, Фрих-Хар, Чайков, Зеленский, Холодная, Фаворский и многие другие. Надо и И. С. ехать (он же первый зачинатель скульптуры из фарфора, фаянса). И там не плохо — природа, Волга, деревня, условия для работы, «авансы» дирекции завода [...]

Мы вчера были у Мейерхольда на «Даме с камелиями». Пьеса сильная, идет «по-старому», прошибает даже современную кору — молодые люди обоих полов сидят в партере и ревут!

У них люди гримированы по Мане. Наряды интересные, играют не плохо. Главная роль — Зинаида Райх — такая Маргарита могла быть. В самых сильных местах ее не хватает, но общий дух хороший. Интересно освещение — сильное, тени и свет, прямо куски живописи Ренуара и Мане.

Но обстановка — убогий кусок Малого театра: пуфики, канделябры, рояли. Всего, правда, мало, и все в одном углу, наискось отделенном занавесками голубовато-зеленовато-грязноватыми, даже с пятнами грязи. Занавеса нет, конечно, в этом Мейерхольд неизменен. Но играет яркие вещи. Первое появление Маргариты — в красном бархатном платье, цилиндре, с повязкой на глазах, с бичом и с вожжами, в которые запряжены молодые люди во фраках. Сильно! Арман очень хороший — Царев — пылкость и мягкость [...]

Платья у них замечательные, с толстыми шлейфами, увесистыми, с бантами огромными на задах, белые перчатки, свечи, баккара, которые звенят взаправду и т. п. Но фон, долженствующий изображать безвкусную роскошь, получился убогий и никакой. Одним словом, у Мейерхольда, поправевшего, получилось, что безвкусица не в том, что изображается, а в том, как изображают. Не там, а здесь.

И. С. делает К. Е. Ворошилова из фарфора, на коне, со знаменами, мимо которых он едет, принимая парад. Здорово эффектно. А я кончила вчера своих двух девиц-метростроевок. Они в рабочих, брезентовых штанах. Начала прямо на холсте маслом, без композиции. К удивлению — вышло, и даже скомпоновалось [...]

[70] Предполагавшаяся поездка Н. Я. и И. С. Ефимовых в Иркутск, к работавшему там сыну, не состоялась.
Конаково (б. Кузнецово) поселок, теперь город, в Калининской обл. (б. Тверской губ.), в которой с начала XIX в. развивалось фарфоро-фаянсовое производство, в настоящее время Конаковский ордена Красного Знамени фаянсовый завод им. М. И. Калинина. См. книгу Е. А. Бубновой «Конаковский фаянс» (М., «Изобразительное искусство», 1978, с. 66—81).

А. И. Ефимову
5.VI.1934
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Я делаю плакат, заказ мастерской театра кукол от Наркомпроса [71]. Плакат систем театральных кукол. Ручных. Получается интересно. Поделились на три семьи: управляемые пальцами, управляемые палками (и пальцами) и управляемые веревками. В них подразделения: одной рукой, двумя и пр. Палки внутри и снаружи. Все с рисунками, расположились красиво. Отмечаю, какая система — старая, новая, чья. За нами я оставила трости, систему Журавль и Кот (палки соединены спиралью). Со мной работает Хвостенко, она собирает материал. С ней иметь дело можно, идет хорошо. Вот только, когда она спорит о художественном оформлении!..

Торопимся все закончить, надо ехать в Конаково. Надо.

71
Плакат не сохранился.

А. И. Ефимову
30.VII.1934
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

[...] Мы ездили на велосипедах в Серпухов, по окрестностям, очень хорошо. Раздобыли велосипеды и объездили окрестные луга, поля, деревни. Видели все то, что хотелось: колокольчики, ржаное поле. Пели жаворонки. Я подумала — хочу слышать дергача. На обратном пути кричал дергач. Я падала раз 15, давно не ездила, вся в синяках и ссадинах. Но это оказалось не утомительно, а бодро.

Непосредственно после этого — в Москве нашествие семи журналистов. Играли им «Макбета», остались довольны, восхищались всем.

Потом были на бальзаковской пьесе у Вахтангова «Человеческая комедия» — составлена из разных сочинений Бальзака, оно и заметно, это не пьеса получилась: но много интересных мизансцен. Оригинальная сцена перед занавесом (красный, плюшевый) — «Директор театра». Идет «Пресса», гранвилевские господинчики, директор бежит навстречу петушком; идет «Капитал», банкира встречают солидно; идет «Свет» — сама галантность с дамами и т. п. Раздвигается занавес, и там шум, аплодисменты — стена с ложами — французский театр изнутри! В ложах и ярусах — дамы, мужчины, все аплодируют, орут, точно перед ними интересное зрелище. А перед ними — мы. Это было неожиданно, эффектно очень. Золотые ложи, нарядные декольтированные дамы. Когда кто-либо из них говорил — ложа выделялась ярким светом. Но в общем — хлопот много, а существенного толка маловато.

Еще что? У меня завелось знакомство с писателем Адуевым [72], очень живой человек. Он приглашает принять участие в их писательском театральном предприятии «Писательская эстрада». Там будут темы, интересные для кукол. Вчера у него были три писателя, Адуев попросил меня приехать с «Патером» и «Ведьмами». «Ведьмы» в первый раз шли в гости, «Патер»-то сколько раз бывал везде! Ничего, я живо с ними домчалась. Писатели эти хотят отвести большие роли куклам. Ну, увидим. Еще что? И. С скоро кончит лошадей для «Пиквика» [73]. Мои же заказы какие-то зряшные, можно и побоку [...]

72
Н. А. Адуев, советский писатель, сатирик, автор либретто оперетт «Табачный капитан», «Барышня-крестьянка». Общая работа с ним у Ефимовых не состоялась.

73
И. С. Ефимов участвовал в оформлении постановки в МХАТе «Пиквикский клуб» (художник П. В. Вильямс) и сделал двигающихся лошадей — пару вороных в коляске и белую лошадь извозчика, которая привлекла внимание мистера Пиквика.

А. И. Ефимову
1.VIII.1934
Из Конакова
в Восточную
Сибирь

[...] Пишу на оборотной стороне блюда [74], которое взялась расписать, делаю на нем пейзаж — фабрику, речку и процессию с красными флагами.

Хотя мы живем уже два дня в деревне Сучки в хорошем деревенском доме, но я забыла узнать фамилию хозяев. Осмотрели производство. Если в 1913 году, когда мы были здесь впервые, хотелось взять каждую чашку, каждую полоскательницу и каждый чайник, то теперь и даром не взяли бы. Вот поэтому из Москвы и явилось решение все реорганизовать, все сменить, прислать художников. Фаворский уже сделал две тарелки хорошие, хотя и неожиданные: гуси, коровы, овцы и пастушка. И. С. задумал дельфинов, оленей, петуха [75].

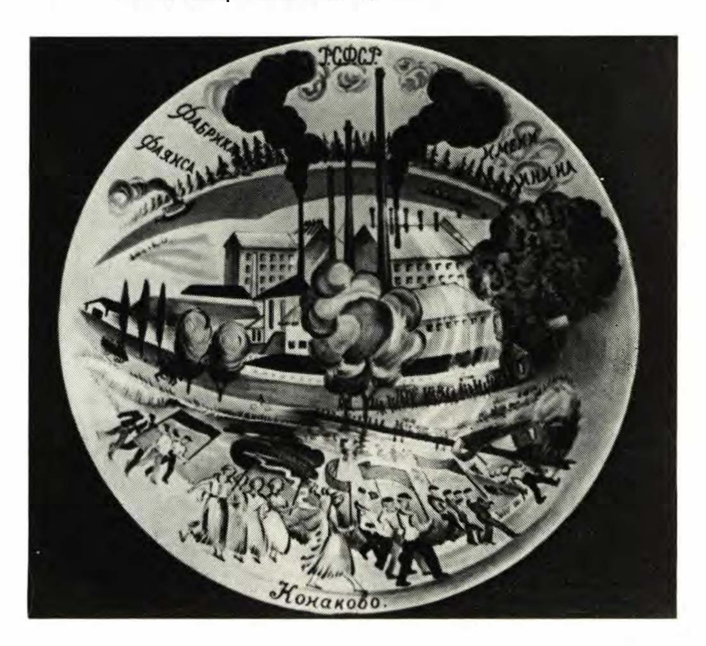
Тихо, не суетно среди сосен [...]

Вот, если бы ты приехал в Москву, женился, и сразу было бы много у тебя детей, и если бы, к тому же, жена не любила бы нянчиться — с каким удовольствием я делала бы это! Вот мои мечты.

Все надо делать вовремя, и когда обстоятельства идут навстречу!

Мама

71. Н. Симонович-Ефимова. Конаковский завод. Роспись на фаянсовом блюде. 1935



74
На Конаковском заводе Симонович-Ефимова сделала блюдо с изображением первомайской демонстрации на фоне этого завода и окружающего пейзажа. Собственность Гос. музея керамики в Кускове

75
В 1934 г. на заводе в Конакове предполагался выпуск массовым тиражом посуды по образцам, расписанным художниками. В. А. Фаворский выполнил роспись тарелок. «Голуби», «Гуси», «Женщина доит корову», «Девочка и коза», а И. С. Ефимов сделал детский сервиз с тарелками «Петух», «Наседка с цыплятами», «Заяц», «Павлин», «Канарейка», «Олень», «Индюк», «Белочка», «Кошка», «Утки», «Козлики», «Гуси», «Куница», «Дельфин». Завод выпустил небольшой тираж этих тарелок. Оригиналы — в Гос. музее керамики в Кускове.

М. Т. Маркелову
5.VI.1934
Из Москвы
в Томск

[...] Рада сообщить, что мы сыграли у Алексея Максимовича Горького! Все было благополучно, он благодарил — душевно — за все. Кроме театра — уж раз поехали — мы забрали: ястреба медного нового [76], картины мои большое количество, «Пекарскую скульптуру». Поехало две программы — детская и «Макбет». Два балагана. Автомобиль прислали хороший, всё туда влезло и все.

Во-первых — Алексей Максимович совсем не такой, как его изображают. Он производит огромное впечатление А изображают сухим, в морщинах. Он высоченный (выше И. С.), плечистый, абсолютно не седой, и без морщин, глаза большие и синие, сам смугловатый — медный. Вообще человек сочный и впечатления грандиозного. Он очень молчалив, м. б. сейчас особенно — недавно умер у него единственный сын. Но он не отстраняется от того, чтобы развлечься. Иногда улыбается, смеется.

Мы сперва сыграли детскую программу — басни, «Гномы» (он особенно хотел, чтобы мы привезли басни). Дети были живущие в доме и человек шесть взрослых — семья, и писатель один. Дети смеялись, отвечали — все как бывает.

После детского спектакля — устроили в зале «передвижную выставку» — мои картины разложили по полу огромной залы — только проходить есть где. Но он ходил молча. Зато на разложенную на длинном столе «Пекарскую скульптуру» Ивана Семеновича воззрился и воскликнул, что это ему нравится, что надо показать в издательстве «Academia». И. С. сказал, что уже отказано. Горький сказал — к кому обратиться.

Потом ужинали, к концу приехали из Москвы еще [гости] к нашему спектаклю.

«Макбета» сыграли хорошо, без всяких «но»! Голос звучит хорошо в таких залах, рояль прекрасный. Слушали, затаив дыхание. Это был один из лучших спектаклей. Как кончили — вошел к нам писатель Бабель — говорит: «Сыграть Шекспира так, как вы играете, конечно, не под силу ни одному из больших театров сейчас. Я мечтаю, как вы сыграете Отелло, только что перечел его, чем старше становлюсь — тем больше ценю Шекспира» [...]

Горький сказал: «Ведьмы у вас удивительные, и сумасшедшая «Леди». Он очень горячо и искренне благодарил за доставленное удовольствие. После спектакля надо было спешить уезжать — чинился мост и ночью его должны разбирать. Запихались в машину и помчались. Звали еще бывать.

Мы заранее решили ничего не просить — там надоели просители. Но было к месту, после похвал, сказать (Ив. С. и сказал): «Но у нас опускаются руки — а у кукольника они должны быть поднятыми!» (хорошая формула?). И еще — «Нас надо включить в систему, нет общественного резонанса, нужен администратор и средства передвижения».

Итак — мы посещением довольны, что воспоследует — не знаем, может быть ничего, но даже если ничего, это все-таки не ничего...

Непосредственную радость от изящно проведенного дня у меня заслоняет неуспех моей выставки картин,

76
Речь идет о скульптуре И. С. Ефимова из кованого медного листа (ГТГ).

так как это легло на прежние неуспехи. Но это, конечно, пустяки. Я знаю, что я быстро мрачнею, мрачность — обычное мое состояние; я к ней привыкла, это привычное мое платье (в данном случае не внешнее, а в смысле колеи) [...]

А. Н. Ефимову
1934 (?)
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

Была встреча художников, скульпторов с работниками стекло-фарфоровой промышленности. Это был праздник Ивана Семеновича. Он был душой этого вечера. В Клубе актера, в Старопименовском переулке.

Столы с торжественными приборами через всю залу, хотя угощение очень скромное (чай с бутербродами) но очень оживленно. Речь Хвойника о трех скульпторах «фарфоровых»: Данько, Ефимов, Фрих-Хар. Ефимова хорошо охарактеризовал — стержень творчества — бодрость и веселье, не безразличие, владеет материалом, монументален

Фрих-Хар — работает на самом производстве, начинает овладевать материалом.

Потом было слово И. С. Он хорошо говорил. Начал, что, работая над фарфором, удовлетворил старинную свою страсть: когда делается грустно — провести рукой по хорошему фарфоровому блюдцу — делается легче на душе (бурные аплодисменты). Потом хорошо говорил о смысле, существе фарфоровых скульптур. Все слушали очень внимательно, и художники, и производственники. После слов И. С. был туш духового оркестра. Потом благородно говорил Фрих-Хар, помянул И. С. и мастера, который умер на его работе, так как просидел несколько часов в горячей печи, ухаживая за его скульптурой [...] После речей производственников мы сыграли Петрушку, Нюра-пионерка[77] нарисовала чайник. Хотя я была в самом мрачном настроении, мне пришло в голову, что можно на чайнике нарисовать паровоз, в знак того, что паровая машина была изобретена из-за чайника. И сделать этот чайник параллелепипедом, ведь все равно теперь чайники на самовар не ставят? И тогда из паровоза, то есть из носика чайника, пойдет пар. Все это Нюра и нарисовала и, как всегда, когда она рисует на доске завитушки-пар — хохот в зале, аплодисменты. А на чашках, мол, пароход, пироскаф и прочие машины паровые, сервиз для пионеров. Публика была довольна.

[77] Кукла «Нюра-пионерка» — одна из театральных кукол Ефимовых новой системы, которая могла рисовать и писать мелом, прикрепленным к древку флажка

Потом с оркестром танцевали, сначала вяло, стеснялись. Тогда И. С. вдохновился, организовал круг и дирижировал, немного бестолково, вроде как в Кукольном театре, но с успехом и практически все получилось, и «корзиночка», и «цепочка» через все залы и коридоры. Я была последней в цепи, а передо мной Татлин, изрядный верзила, и меня стихийной силой нанесло на дверь — не то дверь выломала, не то ребро сломала. Но впрочем — и то и другое осталось. Был четвертый час ночи, автомобилей нет, оставили театр (хотя я этого не люблю) и пошли пешком по Садовой, которая теперь очень красива. Ни души, дождик, длинный бульвар с прекрасными деревьями, тополя, липы [...]

Вчера был шекспировский вечер в клубе Мастеров — повторение. «Макбета» слушал Рафаил Адельгейм. Он участвовал в вечере — читал Шейлока и из Гамлета —

поучение актерам. Одобрил «Макбета»: и дикцию, и «есть даже чему актеру поучиться», — сказал он с улыбкой. Потом был хор из оперы «Отелло»[...]

Н. М. Беззубцеву
14.VII.1935
Из Москвы
в Воронеж

Дорогой Николай Максимович!

Счастлива опять написать Вам, и еще более рада, что получила от Вас известие, и что Вы вспомнили написать мне.

72. Н. Симонович-Ефимова. Баты-Лиман, гора Куш-Кая 1928



Налила свежих чернил в чернильницу, чтобы побольше написать — лучше бы это был какой-нибудь волшебный бальзам для заживления Ваших старых кукол [78] и скорейшего выращивания новых.

Сейчас самое время для нового театра — время хорошее вообще для кукольного т[еат]ра. Репертуар везде обновляется, играют сказки — басни в ходу. (Скорее ставьте, а то надоедят.) Пьесы из голой агитки, из тенденциозных пионеров критикуются, так что бросьте ужаснейшего «Юкки и Лол» [79] (противно писать эти слащавые имена).

Есть циркуляры А. С. Бубнова о расширении сети т[еат]ров кукол[...] Школы будут переводиться в помещения большего размера (свыше 500 кв. м), так что в 500 кв. м останутся. Их можно будет получать для т[еат]ров кукол!!

78
Н. М. Беззубцев длительное время тяжело болел и не мог заниматься своим театром.

79
«Юкки и Лол», пьеса Ю. Гауша для кукольного театра, шла в Ленинградском кукольном театре в 1923 г.

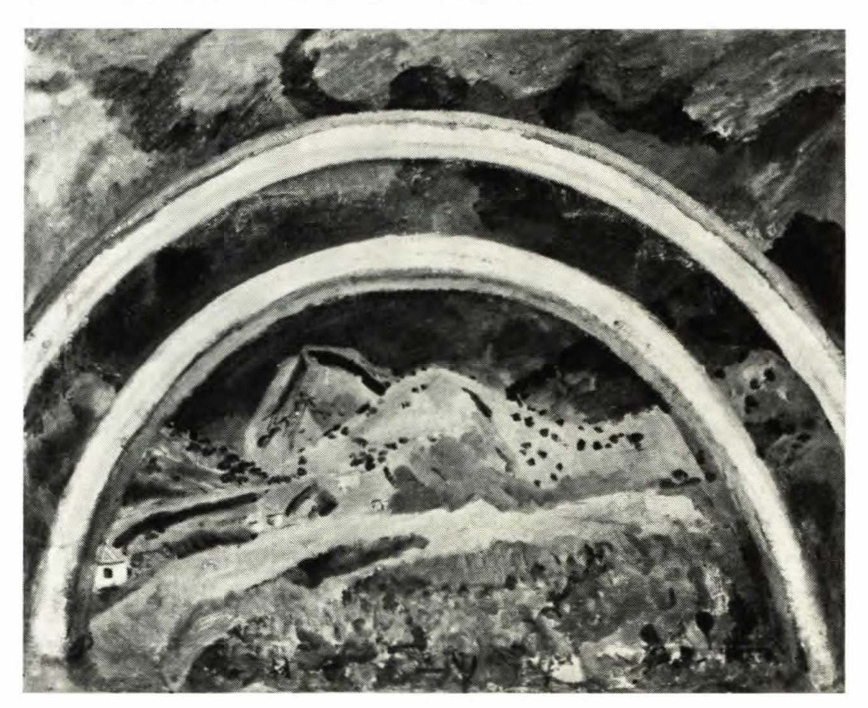
Отдыхайте и разрастайтесь скорее.

Что касается нас, то мы играем «Макбета» У. Шекспира. И получается весьма серьезно. Конечно, это куклы с тростями, как Вы и угадали.

Еще, мы поставили в прошлом году в т[еат]ре мюзик-холл (по их заказу), интермедию к пьесе Тирсо де Молина.

Там у нас куклы величной в натуру и в полторы

73 Н. Симонович-Ефимова. Радуга в Крыму. 1936



натуры — тринадцать — одновременно все на сцене, а двигают их 4 человека. Тринадцать классиков-писателей, сидят за длинным столом, драпированным белой скатертью (Пушкин, Шекспир, Гоголь, Крылов, Белинский, Тургенев и др., и др.) — красиво до черта. Пьесу теперь сняли с репертуара, а интермедию играют отдельно.

Сейчас мне дали, наконец, постановку в Т[еат]ре Детской книги [80] — теневую, и я тружусь неимоверно, так как спешно. Предлагают еще вдруг работу в одном тут районе в качестве художеств. руководителя. Затем — курсы тут открылись, учрежденные Наркомпросом (из Воронежа есть одна слушательница). Я там преподаю, лучше сказать — преподавала, так как вдруг мои занятия сменились, без предупреждения, другими. Но я занималась с большим удовольствием и погружением в это дело. (На Девичьем поле, уезжала с утра — возвращалась к вечеру). Да. Как будто бы и ничего все? А вот, если бы Вы видели наши физиономии с Иваном Семеновичем! Мы считаем, что имея на руках одни козыри, мы всегда проигрываем.

80 Театр Детской Книги им. А. Б. Халатова, существовавший при Государственном издательстве, был организован в 1930 году (директор театра А. М. Витман). Вероятно, речь идет о постановке пьесы «Челюскинцы» Симонович-Ефимовой.

В мюзик-холле мы работали, как негры — с утра до ночи, и с ночи до утра — буквально (возвращались с утренним трамваем). И что же? Всем нравится, но никакого резонанса. Едва ли кто знал, что это постановка Ефимовых.

Не умеем мы импонировать в типе закулисных нравов. У нас купили труд, талант и кукол — и режиссуру — и вот и все. А новизна замысла и нахождение, простота устройства и красота, и эффект — ни на йоту не подвинул нас в театральном мире.

«Макбет». После каждого спектакля к нам хлынут сверкающие глаза, благодарные руки, слова — «Мы никогда не наслаждались так в театре». «Я давно не наслаждалась так в больших театрах» — и пр. и пр., — а какая польза из этого извлекается нами? Никакой, кроме непосредственных восторгов. Кукольники нас возненавидели окончательно, ругают при каждом случае, и публично мы выслушиваем при их дружном старании такие штуки, что я после дней шесть реву как младенец, и даю себе зарок бросить кукол [...]

Я пишу, как видите, немного резко — оттого, что суммарно и кратко хочу изложить по возможности все.

Кукольный совет [81] опять засуществовал, собирается в т[еат]ре Книги, в Петровских линиях,1. Но Совет имеет базу в «Цедеходе» [82], который распухает, и подминает под себя все и всех. Это не плохо, так как уплотняется нечто, и дело т[еат]ра кукол растет. (плохо только тут то, что там у них дел других много, и, возглавляя, они все же не деятельны по-настоящему [...]

Мы хлопочем о постоянном Кук[ольном] т[еат]ре для взрослых в Москве. В общем действуют все те же лица. Варимся в своем соку. Со стороны привлекались пока — молодежь т[еат]ра Вахтангова — стараются (в Т[еат]ре книги) — ставят постановки — но, по своему вкусу — затаскивают из человеческого театра много мишуры и ненужной бутафории, а куклы-то и не играют. Постановки сложны — и электричество, и зеркала, и ширмы — целое учреждение — а все ни к чему. Не кукольно. Надо иметь, как видно, кукольную такую голову, актерство ни при чем.

Иван Семенович много работает по скульптуре, и в этой области его дела идут хорошо, и резонанс имеется.

Я нажила себе болезнь сердца (езжу починяться каждое лето на месяц в Кисловодск). Тем и существую. В данный момент уже пары поистратила — на курсы, на теневую постановку, с которой связаны неприятности и трудности местного характера. Боюсь одинаково и того, что будет плохо (стыдно мне будет), и того, если будет хорошо (съедят кукольники без остатка, тем более, что ознакомятся уже с делом)

Пишите! Приезжайте смотреть «Макбета». Кланяемся всем домом.

Н. Ефимова

81
В 30-х годах возобновил свою работу Совет кукольных театров (на общественных началах) при Центральном Доме художественного воспитания детей. В 20-х годах такой Совет был при Музее игрушки, но перестал работать при переводе Музея в Загорск

82
Центральный Дом художественного воспитания детей.

М. Т. Маркелову
7.IX.1935
Из Новгорода
в Томск

[...]Сегодня вышла из дома очень рано, на улице почтальонша отдала Ваше письмо. Я пошла на солнышко, на вал, под самую Новгородскую стену и отвечаю, то есть пишу Вам. Тут прекрасно сразу за городом. Я хожу в рощу, где стоял Перун и где поставили первую новгородскую церковь на городище, и в Рюриково городище на выходе Волхова из Ильменя, и ясно, что вот отсюда пошло государство и население, и яснее история. Я очень

71 Н. Симонович-Ефимова. Река Волхов. Юрьев монастырь. 1935



много хожу — весь день. Все время были дожди, но это не мешает. Дожди — характера ливней, и между ними успеваешь достигнуть убежища всегда в особенно интересном пункте. Я очень много видела.

Фрески во-первых. Замечательные.

Съездила на пароходе по Волхову к Мсте на Бронницкую фарфоровую фабрику. Поездка прелестная.

Живя в Москве в условиях условных и ограниченных, перестаешь знать Жизнь, а тут ее видишь. Этого я и хотела, уезжая из Москвы не в Кисловодск, а в Жизнь.

Я живу в семье моей ученицы по театру кукол, с которой жить приятно и просто, и семья ее тоже простая-простая. Они мне рады искренно, и я чувствую себя свободно и молодо.

Мне, главное, полезно, по-видимому, то, что в общении со мной центр — Я, тогда как в Москве этим центром всегда, везде и неминуемо делается И. С. Конечно, это справедливо и по заслугам, но в конце концов я чувствую, что завядаю. Говорит, и с гостями и в гостях, всегда он, так как это делает и интереснее и ярче. Я и замолкаю и вообще, и в семье молчу, отлетает энергия, видишь свою «второсортность». Но рядом с этим я отвыкаю и от ответственности, в деле, в разговоре. Я знаю, что в каждую минуту, в каждом положении, Иван Семенович выручит; в неудачном рисунке — поможет; в толкущемся на месте разговоре — поддаст блеску. Здесь же я снова,

83
Во время пребывания в Новгороде Симонович-Ефимова создала большую серию рисунков (около 60) и живописных полотен (около 10) с изображением древних зданий и пейзажами окрестностей города. Часть этих произведений находится в Новгородском музее-заповеднике.

как в молодости, налаживаю привычку полностью отвечать за дела, за разговоры. Делая иногда отдаленные прогулки с братом моей ученицы (рабочий точной механики), молодым человеком Адриановского возраста, я рада ото всей души, что все идет весело, гладко, как на «настоящей» прогулке. Вчера к нам присоединился один ботаник, живущий в этой квартире. Мы весь день прогуляли по Волхову, Ильменю, были в Перуновой Роще. Я рисовала [83] Все это,

75. Н. Симонович-Ефимова. Перунова роща. 1935



может быть, не блестяще, но для меня, я чувствую, это настоящий бальзам, и мне кажется, что мне 20 лет (в Новгороде).

Это не мешает мне, одновременно, скучать об И. С. и жалеть его, что он не здесь. А он совсем скис, бедный, в Конакове: образовался пузырек воздуха при отливке из фарфора на носу его конной скульптуры. Это — первая мрачная нота разрослась в мрачную тоску. Я зову его сюда, хоть на неделю[...]

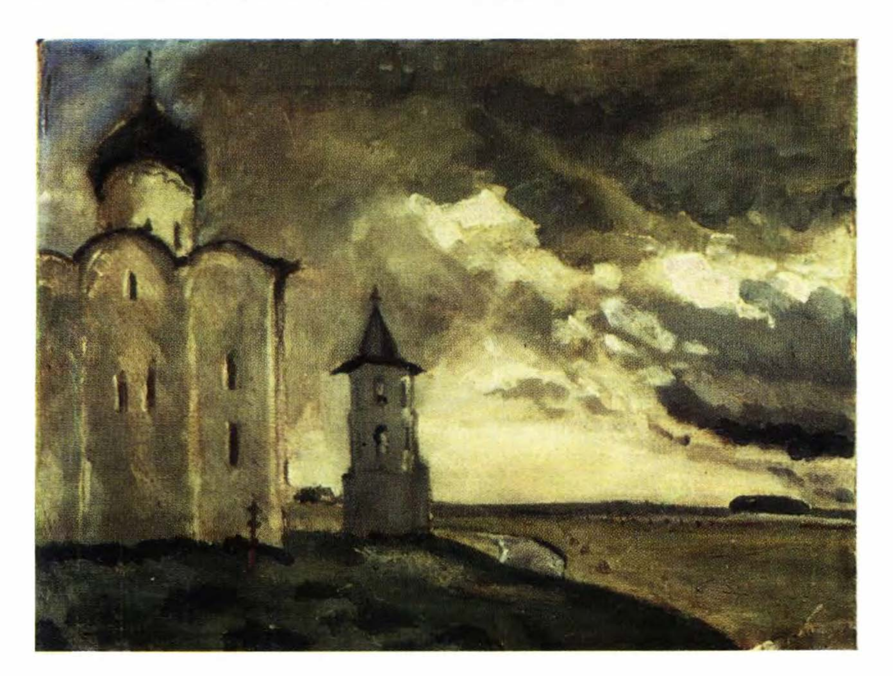
Вы хорошо написали, что мудрость и спокойствие новгородского искусства поможет переживать московское. Верно[...]

М. Т. Маркелову
19.IX.1935
Из Новгорода
в Томск

[...]Мы с И. С. вчера вернулись из Юрьевой слободы в Новгород. На лодке вернулись, с парусом, в полчаса долетели, а так идти — больше часа. Там было тихо, как на дне Океана — ни звука, а ведь деревня. На берегу самом Волхова. Жили в чистой избушке у двух старух. Были и тихие солнечные дни с блестящей, зыблющейся, как волны, паутиной в лугах, были и ураганные, с волнами на Волхове, и с сизыми тучами[...]

Я много писала и рисовала. 9 дней прожила, написала 6 картин и изрисовала синий французский альбом весь. Все пейзажи. Я привезла много незагрунтованного холста нового. Тут шли дожди и я сшила из части холста себе плащ с капюшоном, нечто вроде схимника, только серого цвета. Понемногу расписалась, стала от него отрезать для каждой картины, остался один капюшон, который сегодня уже натянула на подрамник — для старухи.

76. Н Симонович-Ефимова. Новгород. Нередица. 1935



Я отдохнула. Думаю, и И. С., хотя он тихий и мрачный. Но он так тоже отдыхает своеобразно. Когда он не мрачный, то он бурный, а уже лучше пусть будет бурный в Москве, тогда лучше все удается, чем при тихости. Не знаю, каково я написала, но две-три вещи, авось, годящие на выставку, которая, авось, будет. Кроме того, само писание было в удовольствие. Все пейзажи.

Там так живописно, что всегда хочется начать то, что уже пишешь. Вроде, как хочется съесть то, что вкусно и, к тому же — когда хочется есть.

В Москве предстоят многие работы, если все будет гладко. На литографии рисовать Пушкина; как-то продолжать Театр; выставка. Когда думаешь — берет жуть. А не думаешь — как-нибудь да сделаем же! Всегда, к тому же, многое отпадает.

Но в данном случае — жаль, если хоть что-нибудь отпадет. Не надо, чтобы отпало!

Н. Симонович-Ефимова



77. Супруги Ефимовы (в день тридцатилетия свадьбы). 1936

А. И. Ефимову
9.III.1936
Из Москвы
в Восточную
Сибирь

Вчера, 8 марта, было интересное наше выступление во Всекохудожнике, «победили-таки» их эстраду в зале заседаний! В большом парадном концерте мы играли «Басни», «Танцы и Дансинг» и «Большой Петрушка» (это — я одна).

Очень удачное выступление — одно из классических — горячее, яркое.

А я боялась его тоскливо!

Народу — море налитое, и всякое. Смех, аплодисменты в таких огромных скоплениях приобретают силу и роскошь стихии. Вздох один прокатится по огромному залу — говорит о многом.

После моего танца подошла красивая особа (черноглазая, с челкой и овальным крепким лицом) и сказала интересную формулировку: «Надо иметь большую культуру, чтобы решиться на это!»

Она хорошо стала говорить о жесте, об интонациях в баснях, о Большом Петрушке. А я-то так боялась (что стара). Оказывается, со сцены не заметили!

Представительница из Наркомпроса была очарована, даже удивительно для такой сухой особы, но после всех похвал сказала, что Большой Петрушка все же страшен. «Здоровая красивая женщина танцует с Мертвецом!» Здорово! Это лестно и именно то, что мне надо было для уверенности продолжать этот номер. Потому что Мария Вениаминовна [Юдина] сказала мне за два дня до спектакля: «Я знаю мнение компетентного, расположенного к Вам человека, театрала, так он сказал мне — скажите Н. Я., чтобы она не танцевала с Петрушкой». Я ответила ей — Ничего! Я знаю этого человека — старый ловелас, ему лишь нужно, чтобы была молоденькая мордочка и все.

как полагается. А кроме того, он ленинградец — традиционная борьба с Москвой!

Но все же в душе была тоска при мысле о представлении в таком месте, где все знакомые, и, в общем, не так уж дружелюбны, где один раз мне так не повезло с моим чтением (не пустили на эстраду читать «Воспоминания о Серове». Почему?).

Но вчера я почувствовала что-то родственное к этой эстраде, к этим подмосткам. Я кланялась на аплодисменты легко и с легким сердцем [...]

А. И. Ефимову
30.IX.1936
Из Судака
в Восточную
Сибирь

[...] Мы тут надумали ставить в этом году Пушкина [84], Пушкина и Пушкина: «Скупой рыцарь» в тенях, «Руслан и Людмила» куклами и в тенях, «Царь Салтан» в тенях. Последний с виду недоступен, очень быстро меняются места действия, но, просмотрев мысленно строка за строкой, видишь, что можно сделать. Правда, я до середины только «просмотрела», пока шла вчера по дороге одна в «Рай», «Ад» через «Новый Свет» — так называются тут участки побережья. Это длинный и довольно трудный поход; после, когда спать ляжешь, долго заснуть не можешь — преследуют пропасти, обрывы, косые (никакие) тропинки, дыры в преисподнюю. Так вот — [...] было солнечное утро, я шла и «просматривала» Салтана. Свадьбу можно весело сделать, хотя там всего, помнится, 2—3 строчки. Вставить песни.

«Скупой рыцарь» и «Русалка» — еще не знаю, не «просматривала» шаг за шагом, но тут И. С. сделал для этих вещей рисунки, так что смотри-не смотри, а все готово! Он всегда ведь начинает рисовать раньше, чем прочтет и обдумает.

Вчера, в походе в «Рай», насмотрелась замечательных, широких видов на откосы гор, покрытых соснами (точно пуговицы), за тонкой пленкой воздуха — зеленое море на глубине под тобой. Спускалась в узкие щели треснувшей горы, по тропинкам (может быть, еще прохоженных таврами). В них бледно-зеленоватый воздух, прохлада и нежный запах от плетенья светло-зеленого плюща, который покрыл сетью стены, уходящие ввысь. На склонах гор трава и сосны, жаримые солнцем, пропитывают горный свежий воздух теплым ароматом.

Сейчас утро, облако тает на Соколе, татарки приближаются с виноградом, сами в красных длинных штанах. Они осадили И. С., он спит на улице перед домом. Тут смешение языков — татары, немцы. Последние сохранили не только имена (Отилии, Фридрихи), но и физиономии — голубоглазые блондины.

Я расписалась и разрисовалась. Исписала сперва холст, оставленный мне одной художницей, потом принялась за наш постельник, а теперь перебралась уже на второй, который, кстати сказать — твой (мы его взяли с твоей постели). У меня 10 пейзажей и еще собираюсь сделать 1—2. Два совсем не плохие, а интересные все благодаря интересной природе. Изрисовала новый парижский альбом. Вчера ходили на менгиры [85]. Устали до полусмерти, вернулись в полной темноте. Я их нарисовала, а сегодня у меня

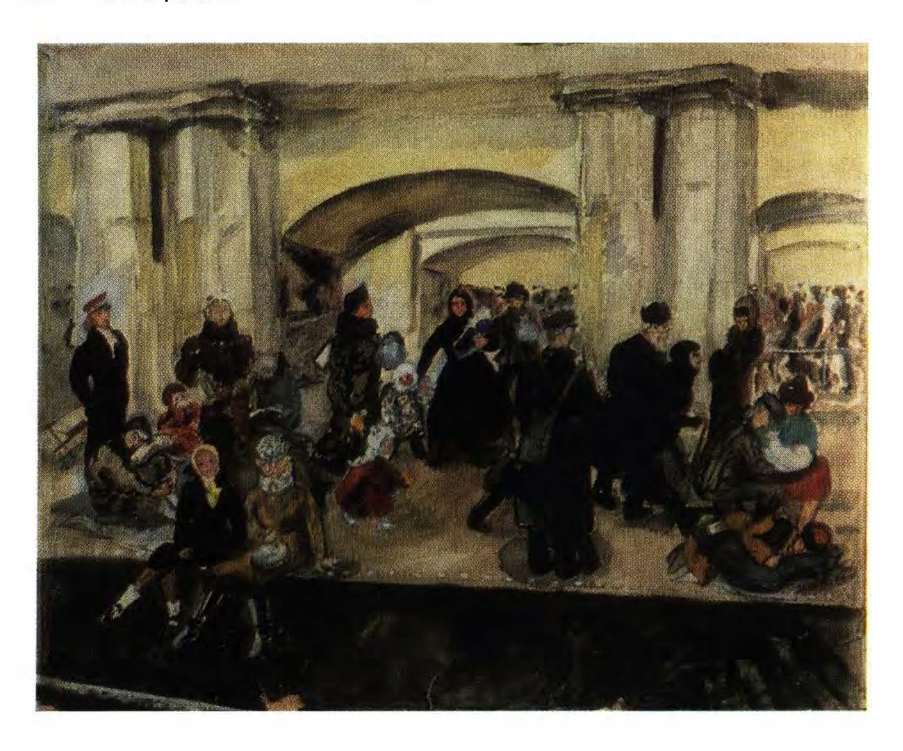
84
Мысль Ефимовых поставить в Теневом театре ряд произведений А. С. Пушкина не осуществилась. В этот же период они создали серию силуэтных рисунков на пушкинские темы. Это не систематические иллюстрации к тому или иному произведению, а один-два рисунка (в нескольких вариантах) к какой-либо сцене, привлекшей внимание художников. Многие силуэты Ефимовы делали вместе, но есть и «персональные». Каждый рисунок должен был сопровождаться несколькими строчками пушкинского текста. См. с. 260—261 данного сборника. Симонович-Ефимова сделала несколько вариантов обложки, форзаца и титульного листа альбома этих силуэтов, который они намеревались издать. Рисунки выполнены на белой или серой бумаге черной тушью иногда — серой, белой, кирпично-красной гуашью.
Альбом издан не был. рисунки хранятся в мемориальной мастерской художников Ефимовых См. статьи Ел. Тагер. И. С. Ефимов — В сб.: Искусство книги. Вып. 4. М., «Книга», 1967, с. 186. В. Пуцко. Пушкиниана Ефимовых. — В мире книг, 1979, № 3, с. 46. Ил. Голицын. Удвоенное вдохновение. — В сб.: Советская графика-80. М., «Советский художник».

85
Менгиры — вертикально врытые в землю длинные камни (иногда ряды их) культового характера.

их просят скопировать для местного музея; директор музея почему-то менгиров не видал[...]

Ходим много, с утра до вечера. Если мокнем, то и сохнем, загорели как окорока. И. С. помолодел. Мальчишки считают, что у него борода привязана. Действительно, вид юноши, загорелый, лицо красное, а борода белая. Ребятишкам доставляет удовольствие: они смеются и кричат: «Дяденька, бороду привязал!». Да и дамы на пляже посматривают не без удовольствия.

78. Н. Симонович-Ефимова. Во время воздушной тревоги в метро. 1942



Я отвыкла от Москвы, страшновато въезжать в нее, какие-то будут сюрпризы? неприятности? А много всего будет... спектакли... выставки...[...]

А. И. Ефимову
27.VII.1939
Из Москвы
в Якутск

[...] И. С. сделал прекрасного Оленя для Крыма и отличную голову Льва [86] — струя воды будет литься из пасти. Он рыкает по-львиному. В этой голове я приняла участие, потому что под мою «диктовку» И. С. его поправлял: он у него был вроде ангорского котенка и «мяукал» — когда я пришла, и был без лба и коротконос. А когда я уходила — он был умным, хорошим львом и «рычал». И. С. доволен моими советами.

Открылась выставка пищевой индустрии (в Парке культуры). Там чудесная «Сеть» [87]. Она металлическая, а рыбы на ней фарфоровые. Всем очень нравится, и устроители, которые уже три месяца ругали И. С., довольны, улыбаются, и говорят, что «простили» и забыли все не-

86
Речь идет о скульптурах для санатория «Красное Знамя» в Гурзуфе. Не сохранились.

87
Композиция «Сеть» не сохранилась.

приятности и хлопоты, которые пришлось пережить с этим экспериментом.

Ее сделать было очень сложно, а когда собрали все, то вид у нее очень простой. Это часто так с вещами И. С.

Поставили эту сеть в центре зала, и сквозь нее видно все — очень удачно: ходят люди, просвечивают картины. Павел Кузнецов был в восхищении.

А И. С. все пищит, что ничего не делает путного!

Мама

А. Н. Ефимову
21.VIII.1941
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Ивану Семеновичу вчера от МОССХа предложили устроить у него в мастерской на Масловке хранение картин художников. Оборудуют как следует, песок и пр. Это прекрасно. Тогда и мои картины туда пристроим. Для меня гибель картин, конечно, хуже собственной смерти, которая все равно должна наступить, а картины, думаю, такого свойства, что пригодятся вообще.

Мой эскиз «Бой» приняли к выставке, то есть как эскиз, а теперь надо картину. К первому сентября [...]

А. Н. Ефимову
26.VIII.1941
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Вчера Владимир Андреевич прочел нам то, что он написал для «Советского Искусства»[88]. Очень хорошо. Когда напечатают — пришлю.

Сравнение двух войн — империалистической и этой. О славянском народе и целях Искусства. В той — все было не ясно, смутно, цель? за что? А в этой — все поставлено на карту, вся русская история, все русское Искусство.

Мы делаем, делаем кукол для фронтовых спектаклей[89], получается, кажется, не плохо, особенно Мамай. Вчера был репортер из «Вечерней Москвы» — снимал Мамая со мной, а И. С. за лепкой рыцаря с Ледового побоища. Нет мужчин-актеров! Говорят, их много, но мы-то их поймать не можем. Актрису нашли (ничего, хорошая).

До свидания, у нас было эту неделю затишье, не ходили в щель[90]. Ложимся рано, встаем рано — в пять часов.

Мама

88
Статья В. А. Фаворского не была опубликована и не сохранилась.

89
Ефимовы подготовили постановку пьесы Н. П. Смирнова-Сокольского «Сон в руку», сделали для нее куклы и репетировали эту пьесу с актерами-кукольниками фронтовой бригады. Особенно выразительной была кукла «Скелет Мамая на скелете коня». Собств. Музея ГЦТК.

90
«Не ходили в щель» — то есть не прятались в бомбоубежище во время налетов на Москву вражеской авиации.

А. Н. Ефимову
13.IX.1941
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Мы хорошо поживаем, просто весело. Готовим веселую программу для прифронтового театра. Актриса попалась талантливая, даже очень. Актер тоже ничего себе. Второго актера найти не могли, так Ив. С. решил, что поедет. Я тоже. Теперь хлопочем, чтобы ехать вчетвером. Нам очень хочется. Правда, холода начались, но может быть будет еще тепло, да мы ведь игрывали и зимою на улице. Ну, а там не все на улице. Ив. С. закалился от холода, обтирается холодной водой на улице, даже под моросящим дождем — еще недавно, к ужасу окружающих.

Ив. С. решил ехать и учить роли, но сам в то же время увлекся лепить барельеф — «Дружинница выносит раненого из боя» [91].

91
И. С. Ефимов изменил намерение и сделал объемную скульптуру на ту же тему. Гипс. 25×25×30; мемориальная мастерская художников Ефимовых.

Поэтому на репетициях я учу за него, придется мне играть, а ему говорить. Куклы получились интересные, ими можно хорошо сыграть. Репетиции у нас (пока светло) А когда уходят актеры — в полутьме я убираю кукол, и в полной темноте — обедаем. Мы совсем не зажигаем

79 Н. Симонович-Ефимова. Комвзвода товарищ Толщин. Из серии «Раненые». 1942



свет — некогда сделать хорошее затемнение на все три окна. Встаем зато рано, как только светает. Делаем кукол до 10, приходят актеры и — до темноты. За помощниками надо следить — сделают не так. Иногда ночуют у нас, так что кавардак вовсю! Если пройдет просмотр, я буду счастлива, потому что у нас все очень сыро. Репетируем с музыкой (аккордеон), так что шум от нас веселый на всю окрестность. Девицы (соседки) довольны [...]

Я думаю, все обойдется, будет хорошо [...]

А. И. Ефимову
25.1.1942
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Я все еще хожу в госпиталь — изрисовала два альбома — портреты бойцов [92]. Очень замечательные лица. Теперь начала масл. красками общий вид коридора с кроватями больных. В Госпитале был доклад об их системе разборочного госпиталя — это новая система, очень удачная при такой массовости войны, как теперь. Доклад иллюстрировался выставкой, где, кроме фото, и рисунки художников. Я сделала им две акварели. Закутанный в меха боец, как египетская мумия, конверт меховой. Виднеется только лицо, выглядывает, как птенец из гнезда. Если администрации понадобится мой интерьер коридора (в котором тоже стоят койки), то я сделаю им повторение. Они очень внимательны к художникам, комендант дал распоряжение кормить нас. Разрешили везде ходить, все рисовать, даже в операционной. Очень интересные лица у ра-

92
Зимой 1941—1942 г. Симонович-Ефимова по заданию Московского отделения Союза художников рисовала портреты раненых бойцов и медицинских работников в Первом разборочном госпитале в Москве в Лефортове. Ею выполнено около 80 рисунков, некоторые из них в ГТГ, остальные в мемориальной мастерской художников Ефимовых. Вместе с Симонович-Ефимовой в госпитале работали еще несколько художников, в частности И. И. Машков.

неных, когда их только привозят с фронта. Их быстро раздевают, но я успеваю нарисовать. Потом моют, стригут, оперируют или перевязывают, кормят и распределяют в другие госпитали или города. Порядок удивительный, организация крепкая, и отношение к больным всегда внимательное и ласковое. Я очень счастлива, что попала в число этих художников.

Видела одного партизана (здорового). Вошел с до-

80 Н. Симонович-Ефимова. Богатырский сон
Из серии «Раненые». 1942



кладом. Красота, богатырь. В полушубке, весь увешан оружием — винтовка, автомат, револьвер, нож, сабля, патроны и пр. (термос). Он сказал уходя: «Я считаю, что мы бессмертны, товарищ начальник госпиталя!», ловко повернулся и вышел.

Ив. С. все не решался идти в госпиталь, но вчера пошел и там один боец дал ему мысль группы: сестра, после первой перевязки, на поле боя дает пить раненому, и сам нарисовал и очень хорошо. Ив. С. все выдумывал из головы, сидел дома как сыч, никуда не ходил. Я его изругала за скульптуру и за упорство ничего не искать в жизни, то есть сидеть без впечатлений. Он пошел со мной, и конечно, сразу его скульптура выиграла, и еще получил новую тему. Потому что там видишь удивительные лица — симпатичные, молодые. А у него были какие-то жилистые, неприятные...

Мы сделали новую программу спектакля для бойцов. Бригада, созданная нами, ездила по фронту. Наша режиссура, постановка, куклы Вышло весело, красиво. Сейчас в этой бригаде воцарился другой худ. рук. (мы же его и устраивали), который перевернул все мое вверх ногами... Такова моя театральная судьбина. Горевая. Жаль спектакля — оригинальный был, а теперь насаждается эстрадная банальщина, больше человеческого плана, не кукольного... [...]

А. И. Ефимову
6.11.1942
Из Москвы
в Забайкалье

Опять я тебе не писала — заработалась в госпитале. Целый день там рисую, а приду — чай пью долго, в кухне так тепло, в комнате у стола холодно и не пишется. И рисунки, сделанные за день, долго рассматриваем. Но теперь скоро у меня будет время — вчера в союзе (МОССХ) меня разругали вдрызг. Неприлично разругали. А зря, рисунки, как раз, хорошие[...] Пока не получила официального отчисления — я все же хожу упорно. Сего-

81. Н. Симонович-Ефимова. Раненые. Из серии «Раненые». 1942



дня пошла и сделала три портрета по просьбе политрука и несколько набросков. И завтра пойду! У меня около 70 рисунков бойцов. Сильные есть вещи[...] Почему-то, когда я делаю что-либо с увлечением, хорошо и продуктивно, меня ждет в конце, вместо одобрения, дубина по голове. Само по себе это не так существенно, потому что вещи не делаются хуже от этого, но работать после не так ловко[...]

У нас действуют газ и электричество, у многих этого нет. У нас тепло. Целую. *Мама* (ты мне снишься маленьким).

А. И. Ефимову
16.11.1942
Из Москвы
в Забайкалье

[...]Мы с Ив. С. внешне, по-моему, порядочно постарели. Внутренне — нет! Сыты мы вполне, и вообще благополучны, конечно, года сказываются: 65; 64. Вон, у Толстого в «Войне и Мире» (мы ее теперь читаем) — в конце описана шестидесятилетняя Ростова (даже, кажется, 50?) — совершенная развалина, потерявшая человеческий облик (мать Наташи). Конечно, Толстой писал молодым, и ему казалось — шестьдесят лет — чересчур много. Ошибся — мало-мало! Но все же...

Завтра пойду опять в госпиталь. Надо еще сделать четыре портрета из персонала госпиталя — по просьбе политрука. Я уже сделала 8 портретов, и удачно, им нравится. Рисунки. Лица все очень интересные, и я делала

с увлечением. В МОССХе выругали, неизвестно почему, но гораздо важнее — и для меня, и вообще, мнение политрука, военного[...]

А. Н. Ефимову
24.II.1942
Из Москвы
в Забайкалье

[...]Мы живем нормально

Тут у нас собирается быть вечер, посвященный памяти Серова, на котором я должна читать. Но вечер все откладывается.

82. Н. Симонович-Ефимова. Выздоравливает. Из серии «Раненые». 1942



Собрать надо рисунки, кое-что, что осталось в Москве Серовского — у нас, у Оли, Ляли[93]. Все это было по бомбоубежищам. Собрали, окантовывают. Будет еще говорить Юон, Кончаловский, еще кто-нибудь. Я хочу повесить свою «Домоткановскую залу», «Липы» (офорт).

[93] Оля — Ольга Валентиновна Серова — дочь В. А. Серова; Ляля — А. Я. Дервиз. У них сохранились произведения художника, которые экспонировались на вечере памяти В. А. Серова, состоявшемся в ГТГ в 1942 г.

Я сделала в госпитале 13 карандашных портретов персонала по заказу политрука. Их просят для украшения комнаты в день Красной Армии. Политрук указывал мне, кого рисовать — это отличники их работы, хотя там все очень хорошо работают. Я испытываю большую художественную радость, их рисуя. Вместе, конечно, со страхом, что не выйдет. Но все выходит.

Сегодня день рождения И. С. (ты не забыл?) — 64 года, сделаю кисель — отметим! Еще я ознаменовала праздник тем, что вымыла пол в кухне[...]

Я сплю в коридоре, нахожу, что это очень уютно — по обе стороны кровати стоят голубые петрушечные ширмы — живописно[...]

А. И. Ефимову
27.III.1942
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Про Никиту [94] ни слуху ни духу. Мало надежды, что вернется. Бесконечно жаль его. Может быть, у него и были хорошие минуты.. едва ли .. момент был — отступление ..

94
«. .Про Никиту» — имеется в виду Никита Фаворский (см. комм. 43 к этому разделу).

[...] Я не могу теперь детей видеть равнодушно, и готова идти за ними, чтобы смотреть. Они мне представляются из совсем другого теста, чем все другие люди Это просто удивительно. Большей частью они очень бледные,

83. Н. Симонович-Ефимова. Врач. Из серии «Раненые». 1942



но есть такие розовенькие, кругленькие, тяжеленькие, прелесть. Смотришь на них и улыбаешься. Собственно, кажется, только тогда и улыбаешься. Давно мы все не улыбаемся... Нервы у людей хуже стали.

Я, со своей стороны, стала очень раздражительна. На И С. ужасно сержусь. Он — то слишком буйный, то, вот теперь, совсем скисает, впадает в свой другой «трафарет». Вот эти-то его трафареты, то лихие не по времени, то опущенские — я и бешусь. Раньше я сдерживалась, а теперь ору на него, вероятно, как Ксантипа. На него, впрочем, это хорошо действует, он спохватывается, начинает держать себя в руках...

В Измайлове мы посадили вьюнки (И. С. настоял) — они довились почти до балкона, прелестная пелена, просвечивает на солнце. Как играли бы за этой тенью зеленой дети! [...]

А. Н. Ефимову
17.III.1942
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Третьего дня были на концерте Марии Вениаминовны. Мы с него прямо пошли к Серовым, чтобы прочесть вторую половину моей рукописи о Валентине Александровиче, которую надо будет дочитывать в Оргкомитете, для художников. У Серовых остались ночевать. На другой день — утром на Масловку, взять вещи нести в МОССХ, для женской выставки, которая все же будет. Таким образом, пришли с концерта, так сказать, уже на другой день, в 3 часа. Все же утомительно, но ничего...

Получила письмо от кукольника из Воронежа, приятеля Беззубцева, учителя языков. Он задумал сделать для кукол Фауста — вернуть его в свое лоно [95]. Я одобряла его идею. Эдак, придется возвернуться к Театру! Он уже прислал рукопись. Мы начали читать, но еще прочли мало. Я читала вслух, пока Ив. С. тер редьку. Мы по вечерам едим редьку, натираем тарелку глубокую горой. Это очень вкусно, солим, немного льняного масла. С хлебом.

Да, так о Фаусте, а то я отвлеклась. Стихами написал. Но мне кажется, Фауст должен говорить стихами, но не такого размера, у него (Лубяновского — кукольника) размер стиха немного лубочный. Надо будет перечитать Гетевского [...]

[95] В. А. Гете написал «Фауста» под влиянием виденной им в Страсбурге в театре марионеток средневековой пьесы — «О беспутной жизни и ужасном конце знаменитого волшебника Иогана Фауста»

А. Н. Ефимову
26.III.1942
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Как жаль бывает, что тебя тут нет. У нас жизнь хотя своеобразная, но живописная, и со светильничками у нас уютнее, чем с холодным электричеством. Мы сделали быстро и очень хорошо из двух устойчивых баночек. В пробке две дырочки, в одной трубочка жестяная для фитиля из ниток. Свет — вроде вербного «барашка». Работать можно. Было бы хуже, если бы не было газа. А газ горит отлично. Я работаю и стряпаю на кухне. Ив. С. работает в комнате, там холоднее, но он хорошо работает. Я кончила рукопись о Серове. Буду читать второй раз, первое чтение было очень удачно. Я сижу спиной к газовой плите. Там булькает, пока пишу, суп. Окно закрыто снаружи фанерой. Оставлено отверстие внизу. Из него свет — красивый. Голландский. Темнота яркая. Красиво. До шести можно не зажигать светильника. Уютно [...]

Е. А. Рейтлингер [96]
26.IV.1942
Из Москвы
в Касимов

Милая Катя, расскажите Поле, чтобы посмешить ее, об изобретениях моих в стряпне. Взять хорошо промерзлую, как кусочек льда, картошку, обварить ее, предварительно щеткой вымыть от грязи в нескольких теплых водах. С нее начнет слезать кожа, как с персика, большими кусками. Ничего, что картошка черная, как чугун, она из-под кожи вылезает вроде сливы гладкая. Картошку, понятно, варю — суп, на отдельное кушание недостаточно. А вот кожу! Тут я изобрела замечательно. Ив. С., Леля, Наташа — не нахвалятся. Размалываю в машинке, поджариваю на рыбьем жире — несколько капель из экономии. Смешиваю с двумя ложками муки и наливаю не воду, а рассол от селедки (нам выдали в феврале и я ее зама-

[96] Е. А. Рейтлингер — геолог, невестка Симонович-Ефимовой, в 1941 г. была эвакуирована с двумя детьми в город Касимов. С ней поехала Поля (Пелагея Григорьевна Антипова) — молочная сестра И. С. Ефимова

риновала с перцем и уксусом). И получается настоящий форшмак, всякий скажет — с селедкой! Получается блин, жарю на касторовом масле. Вы не представляете, как вкусно! Мы много пьем — по восемь чашек подряд. Питаемся, собственно, водой.

Но у нас уютно и мы живем бодро. Я писала вам, что сделала портрет профессора Е. Орлова? Портрет симпатичный. Он у его дочери [...]:

А. И. Ефимову
17.VIII.1942
Из Москвы
в Забайкалье

Милый Адриан, не знаю, бывают ли у тебя, но у нас бывает много хороших моментов. Во-первых — в саду чудесно все разрослось[97]. Вьюнки долезли до балкона. Это целая пелена, или ихтиозавры, вытянувшие толстые шеи и покачивающиеся. Цветы розовые. Горох — это бушующая стихия. Каскады толстых горошин свешиваются с жердей, и кругом море кудрявой зелени с усиками. Мы каждый день съедаем десяток своих крепких огурцов, колючих, душистых... Тут сейчас в природе удивительная тишина Когда не лают вдалеке собаки (мы любим эти звуки) — то тут тишина, не нарушаемая ничем. Ни голосов, ни гармоники, ни мычания, ни детского плача. Так тихо, что кажется ты оглохла и потрясешь головой, чтобы согнать с ушей пелену, которой нету. На рябине гроздья ягод, на хмеле шишки. Крупные незабудки, которые я пошвыряла весной с гряд — цветут из травы, из-под кирпичей, и это в сто раз красивее [...]

97
Во время Отечественной войны Ефимовы жили в мастерской на Новогиреевской улице, около Измайловского парка. При доме был небольшой садик. В настоящее время в доме организованы мемориальные мастерские художников Ефимовых и Фаворского.

О серьезном стараюсь не думать — это новая этика — надо экономить силы. Думать — все равно ничего не надумаешь. Не прорицатели же мы все! Вчера я начала одну картину[98] — не знаю, смогу ли довести до конца. Я привыкла писать с натуры — она меня подхлестывает Ну, постараюсь. Ив. С. продолжает киснуть, впрочем, как будто — выкарабкивается [...]

98
Речь идет о картине «Расстрел», тема ее описана в следующем письме. Собств. школьного музея в Пархомовке, Харьковская область.

А. И. Ефимову
21.VIII.1942
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Ты спрашиваешь, какая Москва? Да, она спешащая, как ты и представляешь, но это имеет сейчас вид далеко не прежний. Спешат медленно. Лица побледневшие, похудевшие. В смысле фигур — это лучше. Все стройные. Вместо 6 человек в метро на лавочке всегда сидят 8 и свободно. Лица страшноватые, особенно у пожилых. Это как было в девятнадцатом году. Та стала худенькая, как была барышней; та — стройная дама; а у этой — талия, как у черкешенки. Сейчас стало некогда видеться — боишься прийти на обед, помешать [...]

Меня очень впечатляют сейчас дети. Многие белые, как бумага, а веселые. Поэтому, когда я задумала для соцсоревнования, предложенного МОССХом, картину — я решила сделать веселого, милого ребенка (до одного года), розовенького. Он доверчиво смотрит на зрителя, протягивает ручки и смеется, глаза голубые. Он на руках у матери, а рядом старик спиной, руки связаны — их расстреливают. Вокруг поле ржи, снопы. Фон — грозовое сизое небо. Вдали ярко освещенная деревня. Горизонт очень низкий, под ногами почти. Сбоку направлены два ружейных дула... Но центр — ребенок. Трудно написать, потому что я привыкла писать с натуры, которая меня подхлестывает. Я уже подмалевала, размер 1,5×1,1 м [...]

А. Н. Ефимову
12.11.1943
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Война — это как стихия, надо считаться с этим, как с Природой, и делать свою жизнь независимо от этого, то есть именно зависимо, но стараясь все же делать как можно лучше и больше. Как в половодье, не пойдешь по протоптанной тропинке, а обойдешь иначе. Цели те же, а пути иные, и большие обходы. Досадовать уже и не стоит. Только применяться.

И. С. худеет, и у него психоз: обычай не есть без

84. Н. Симонович-Ефимова. Автопортрет. 1942



меня, и не более меня. Между тем — мне и не надо, я мало изменилась и бодрее его. А он худой, белый, вялый — и не ест без меня, и все меня пичкает. Я ему доказываю, что он больше ростом, что мужчины, вообще, теперь хуже переносят безвремение, —ничего не помогает. Глупо и безумно это. Я ругаюсь с И. С. Такая уж у меня миссия! [...]

А. И. Ефимову
14.II.1943
Из Москвы
в Забайкалье

[...] Я была вчера на докладе художников, об их поездке на фронт. Это было так интересно, что ничего интереснее я никогда не слушала. Говорили пятеро, все были в разных местах. Один приехал к началу штурма Сталинграда, это его родной город, он хорошо ориентируется в нем. Другой — в окрестностях Сталинграда, где были заключены в кольцо неприятеля. Третий под Миллеровым перед осадой, четвертый из-под Великих Лук. Они рисовали на морозе, при ветре, скорчившись в землянках, переезжали, были в боях, так что действия их прямо геройские.

У одного разбомбили поезд, потом немцы разбомбили поезд, в котором ехали пленные итальянцы — случайно? На поле сражения — мертвые — и все не белые, не зеленые, а яркие, розовые, румяные. Смерть застигла их в действии, в мороз.

Лежат прекрасные лошади-брабансоны, бельгийские. Связисты, когда им надо воткнуть кол для телефонного провода, а земля мерзлая, втыкают с размаха кол в бок мертвой лошади — хорошо держится кол в ребрах... В Сталинграде он видел бой совсем рядом — блиндажи немцев в высоких берегах реки. Видно, как подбегает боец, бросает гранаты в отверстия и через несколько секунд оттуда поднимаются две руки, а за ними и другие. Ноги вылезших еле бредут, а кистями поднятых рук — машут почему-то. На месте деревень — пустое поле, занесенное снегом, множество железных кроватей, печи на четырех столбах, в печах чугуны, рядом ухваты.

Десятки тысяч пленных бредут почти без конвоя. Их кормят — куда же им бежать? Дикое зрелище — в русских снежных полях — итальянцы! В одном колхозе девица возила в бочках воду на итальянских мулах — Навзикая? [...]

М. Я. Львовой
10.IX.1945
Из Москвы
в Париж

Милая Маша, я сегодня получила твое письмо, оно шло с начала апреля, оно продолжает то, что я получила от тебя первое после войны. Теперь ты в Париже и будешь хлопотать о приезде в Россию [99]? Как ты энергична! Конечно, нам было бы невыразимо, очень, очень отрадно видеть тебя, услышать — ведь мы с тобой остались две единственные сестры из всех сестер и братьев.

Скажи, портрет Серова (твой) [100] — существует? Где он? Я написала о Серове — буду печатать. Там я пишу об этом портрете, но не знаю, цел ли он.

Мы все очень старые, наверное, старее тебя. Какую бурю чувств вызывает каждое твое письмо! Ты не представляешь.

Присланные тобою перед войной письма Валентины Семеновны к тебе я читала и перечитывала вместе с другими материалами. Мне помогло воссоздать образ Валентины не такой, как я представляла, а более величественный. И я написала о ней [101]. Должно устроиться чтение в Музее музыкальной культуры, это будет 100 лет с ее рождения. Ее письма к тебе замечательны. И ни к кому другому она так горячо не писала. Да! Побеседовала бы я с тобой о ней...

Нина

99
Намерение М. Я. Львовой приехать в СССР не осуществилось.

100
Речь идет о портрете Марии Яковлевны, но не о самом известном («Девушка, освещенная солнцем», 1888, ГТГ), а о другом — «Портрете М. Я. Львовой» (1895), который является собственностью семьи Львовых (Париж). Репродукция портрета — в монографии Игоря Грабаря «Валентин Александрович Серов, жизнь и творчество» (М., изд. И. Кнебель. 1914. с. 112).

101
Симонович-Ефимова написала статью «Памяти музыканта-общественника Валентины Семеновны Серовой», которая была опубликована (с сокращениями) в журнале «Советская музыка» (1947. № 4)

М. Я. Львова — Н. Я. Симонович-Ефимовой
8.XI.1945
Из Парижа в Москву

Милая Ниночка, дорогая сестра. Я так была рада получить твою карту [открытку] — что сразу сделалось весело и даже сердце, которое билось неприятно, вдруг успокоилось[...]

Портрет жив и даже в очень хорошем виде. В 39 году, когда была объявлена война, мы решили на время войны отправить его в провинцию — это всегда было желание Соломона Константиновича [Львова]. С. К. скончался за две недели до ее объявления. Портрет вынули из рамы и уложили в ящик, в котором я его свезла в центр Франции, где он пробыл 6 лет. Я его водворила у родителей жены Степы [102], но из ящика не вынимала, было опасно, так как кругом дети и вообще люди, не умеющие обращаться с произведениями искусства. Это заключение живописи надолго в темноте, говорят, способствует ее порче, но никто не думал, что пройдет 6 лет.

102 Степан и Андрей — сыновья М. Я. Львовой

По окончании войны я поехала за ним. Он сделал 700 верст туда и обратно и подвергался всяким опасностям, и даже чуть-чуть, именно там, где должен был спасаться от немцев — чуть не пропал в пожаре. Немцы были в пяти верстах от этого городка, где он находился, и сжигали все, что могли. К счастью, их повернули обратно и они стали отступать.

Хотя без рамы, но ящик был тяжелый. Я в багаж не хотела отдавать и везла за своей спиной и рядом, несмотря на всякие трудности, приходилось его носить, пересаживаться. Благополучно сдала его на вокзале в Париже Андрюше. Теперь он уже в своей новой раме, русскую отставили, теперь она не такая широкая, общий тон желтовато-серый, дерево — рама не давит. Он висит у Андрюши в почете.

Ведь по завещанию портрет этот принадлежит Степе и Андрюше. С. К. думал — предполагал, что он может в конце концов очутиться в каком-нибудь музее, не исключая и Америки. Я теперь надеюсь и стараюсь, чтобы Степа согласился, Андрей уже дал согласие, чтобы принести его в дар Советской России. Я не хочу быть ни в каком музее, кроме русского!

Это работа русского художника и должна находиться в России. Когда бумага о его назначении в Россию будет готова, я ее передам в здешнее посольство Так? Верно?

Вот, кажется, все, что могу тебе сказать о нем.

Иностранцы не ценят, как следует, Серова и нигде он не будет так на месте, как в России.

Дама, которая передаст тебе это письмо — невестка Мечниковой, Лидия Карловна Белокопытова. Я с ней часто виделась, и она тебе расскажет обо мне. Счастливая! Едет в Россию, да еще как чудесно, 10 часов — и в Москве! И все ей устроено, только лети!..

Твоя старая сестра

Маша

А. И. Ефимову
2.XI.1946
Из Москвы
в Якутск

[...] Вчера мы провели интересные полдня. Прислал за нами свой автомобиль Грабарь, чтобы нам прочесть свою рукопись о Серове [103] и исправить то, что неверно. Просил приехать и Лелю, и Марусю, и была Оля, и еще сын и дочь Мамонтова, Саввы. Вышло хорошо. У Грабаря написано много и подробно, и дотошно, в смысле дат вещей и пр. Он широко использовал записки Валентины Семеновны — цитаты страничные, но он и не скрывает, что цитата. Есть цитаты и из других воспоминаний. Так что у него, в значительной степени, компиляция, но очень почтенная. Он расточал огромные похвалы Валентине Семеновне, и есть за что! Необыкновенно глубокие, великие слова (мысли) он у нее извлек, и, поставленные у него к месту, — они звучат просто феноменально.

Но сам он все же многословен, то есть, например, после содержательного письма Серовой — истолковывает его и разжевывает на двух страницах. Но все же он большой молодец [...]

Мы сделали порядочное количество поправок, уточнений, и он весьма благодарил. Я возила кое-какие фото из тех, что у меня, и тех, что мне в «Искусстве» сняли. Он очень просил у меня кое-что, и я с удовольствием дала, особенно то, что у меня не прошло: мою залу домоткановскую, офорт Шапель, фото мамы и Валентины в виде прелестных девушек, Якова Мироновича и даже дала «Три художника» [104]. Пусть все увидят!

Про один пейзаж он сказал — домоткановский, но тут все домоткановцы хором возопили, что в Домотканове нет такого места — исправил.

А сегодня я узнала, что в «Искусстве» моя рукопись [105] набрана, и скоро будут гранки [...]

103
И. Э. Грабарь в эти годы работал над монографией «Валентин Александрович Серов. жизнь и творчество» (М., «Искусство», 1965).

104
На фотографии «Три художника» сняты В. А. Серов, М. А. Врубель и В. Д. Дервиз — друзья, ученики Академии художеств в Петербурге. Снимок сделан около 1884 г. В. А. Серов подарил эту фотографию своей тетушке А. С. Симонович (матери Симонович-Ефимовой).

105
В 1946 г. издательство «Искусство» готовило к печати воспоминания Симонович-Ефимовой о В. А. Серове, но незадолго до ее кончины расторгло договор и книгу не опубликовало. Книга вышла в 1964 г. в издательстве «Художник РСФСР»

А. И. Ефимову
7.XI.1946
Из Москвы
в Якутск

[...] Из Центрального театра кукол приходила девица с необыкновенно накрашенными губами, собирать у меня сведения по театру — они составляют историю кукольных театров. Я ей долго и много рассказывала о первых кукольниках, кое-что о себе [...]

Созвонилась я с заведующей Музыкальным музеем — о вечере Валентины Семеновны. Выяснилось, что разучивать арии из ее опер никто не хочет. Но если найдутся вокалисты («м. б. вы найдете») — они на вечер согласны. Они думали делать вечер всех трех Серовых (Александра, Валентины и Валентина), привлечь Третьяковскую! Тут я по телефону начала ругаться, взэрвалась, как гейзер. Действительно, какая нелепая мысль! Будут одни общие фразы, и Валентина Семеновна не возродится, а погибнет окончательно в лучах славы отца и сына. Я убедила, и она отказалась от этой мысли. Я написала Марии Вениаминовне, не поможет ли она своими ученика-ми-вокалистами. Ответа еще не получила.

Грабарь еще раз звонил, для какого-то сведения, ответила и еще написала ему подробнее. Написала Маше письмо с несколькими вопросами о Валентине Семеновне [...]

А. И. Ефимову
15.XI.1946
Из Москвы
в Якутск

[...] У И. С. хорошо идут дела на Ярославском вокзале[106], всем очень нравится, говорят — современно, изящно и т. д. Но И. С. все еще поскуливает, чего-то боится. Но это уже как зарницы уходящей грозы.

Вчера была у меня редакторша моей рукописи о Серове. Я ее получила целиком, кое-что исправила. Кое-что мне редакторша уступила, хотя уверяла, что ее за это выгонят из редакции. А кое-что мне приходится уступать. Она все ратует против моего «неправильного» слога, стремится сделать гладко, как в газете, а мне это противно. Я думаю, их идеал — безносые лица: ничего не торчит, и у всех одинаковые дырки. Как хорошо! Но все-таки многое из того, что я тогда исправила — осталось, и про Матисса и др. Теперешние «поправки» уже новые. Между прочим — это просто анекдотично: у меня, помнишь, об Иде Рубинштейн, что она охотилась в Африке на львов. Так она сделала — на тигров! Эти тигры приводят меня в смешливое состояние. Даже посмотрела в учебнике зоологии про тигров. Глава начинается: «Тигры — животные, характерные для Азии, и больше ни на каких континентах не водятся». Представляешь удовольствие мне прочесть такое! [...]

106
И. С. Ефимов выполнил несколько барельефов на стенах и пилонах Ярославского вокзала в Москве

А. И. Ефимову
25.XI.1946
Из Москвы
в Якутск

[...] На Ярославском вокзале, где работает И. С., мне предлагают работу в детских комнатах. Архитектору нравится моя «Масленица» и силуэты. Но ... у меня нет энергии и инициативы, просто — стала неподвижна. Может быть, оживею? Сделать бы эту масленицу побольше, раза в два, и к ней, в пандан — «пляску, с топотом и свистом».

Теперь о рукописи. Редакторша, конечно, хоть и обещала не трогать больше, но все перечиркала, сократила, слова переставила. И произошел у нас скандал, просто — дикая сцена. Пока — вродеуладилось, но я боюсь, что так это не кончится. Я тебе писала про этих «африканских тигров»? Ну, львов она вернула, но слова: «в пустыне» — никак не хочет вернуть. Требует не «охотилась на львов в пустыне», а «охотилась на львов пустыни». Почему? потому, что предлог «в» был где-то перед этим! Я говорю, что тогда все это лишнее, Рубинштейн могла стрелять «львов пустыни» просто в клетке. Редакторша настаивает. Я потеряла терпение и ударила кулаком по столу (не по ней)... И тут произошло ужасное: она разоралась на меня, что я кричу на нее. И. С. бросился умасливать, я — извиняться. Ничего не действует, надела шубу, уходит. Только всеми «маслами» на свете удалось ее вернуть, и стали продолжать. Да! Когда она вскочила, она наступила на рефлектор, который я поставила ей около стула (у нас холодно), такой треск и звон! Тарарам классический. Что будет дальше — посмотрим.

Она все твердила: «Вы, Иван Семенович, очень хороший человек, но с Ниной Яковлевной нельзя иметь дело! Я недавно работала с рукописью такого-то, так мне самой было жаль вычеркивать. Но ведь он-то настоящий писатель, у него действительно все красиво сказано, и у него-то фразы гладкие, как стихи, и такая гармония и умение...» Очень приятно слышать!

У меня с ней совсем противоположные вкусы, все мое ей противно. От нее постоянно слышно: «Это мне не нравится» и — долой.

Идти жаловаться? По некоторым признакам — будет еще хуже.

Словом, кулаком стучать больше не буду, и все приму, как должное. Итак — на сегодня — гранки взяла, жду верстки.

Мама

А. И. Ефимову
4.I.1947
Из Москвы
в Якутск

[...] Пишу из больницы. Что-то это сделалось моей специальностью — больницы! И болезнь моя ни с места и еще припуталась малярия... Недавно была тут сцена: сестра вечером принесла гитару и стала хорошо играть разные штуки. Потом начала русскую плясовую. Моя соседка — старуха совсем помирающая, вонючая, желто-коричневая, как будто по ней прошлись с мастикой полотеры (у нее печень) — вдруг зашевелилась, а лежала несколько дней без движения, бормоча что-то несвязное. Так она вдруг села, потом встала и начала ногами отбивать ритм танца на полу. А сама неподвижна, как деревянный истукан, притом и коричневая. Иногда она пыталась поднять руку над головой, как полагается, но рука тяжело падала еще от плеча, на стол. А лицо — камень. Впрочем, и по кодексу танца так полагается. Сила ритма! Это было страшное зрелище. Вся палата хохотала, а я под одеялом (тем более, что приступ малярии был в разгаре, и я стонала и в ритм и без ритма) — я ревела, как буря с дождем.

Но, по-моему, этой старухе лучше с этого вечера, она ест, отвечает на все вопросы. Ритм! [...]

А. И. Ефимову
11.V.1947
Из Москвы
в Якутск

[...] Я тут писала очень много (пером, словами) — на этот раз об Иване Семеновиче, целая рукопись [107]. Теперь надо к ней предисловие какого-нибудь «имени», и получится монография. Как будто портрет получился, и психология творчества, так сказать, подтвержденная фактами, которых у меня, конечно, больше, чем у любого искусствоведа. Тема, которую я держу про себя, не говорю прямо, но которая ось книги: искусство его существует независимо от него, так что периоды мрака и возбуждения не отражаются. И в общем — искусство радостное, просторное, сильное, полное юмора и изящества независимо от тисков болезни и печали. Его искусство я уважаю в полной мере [...]

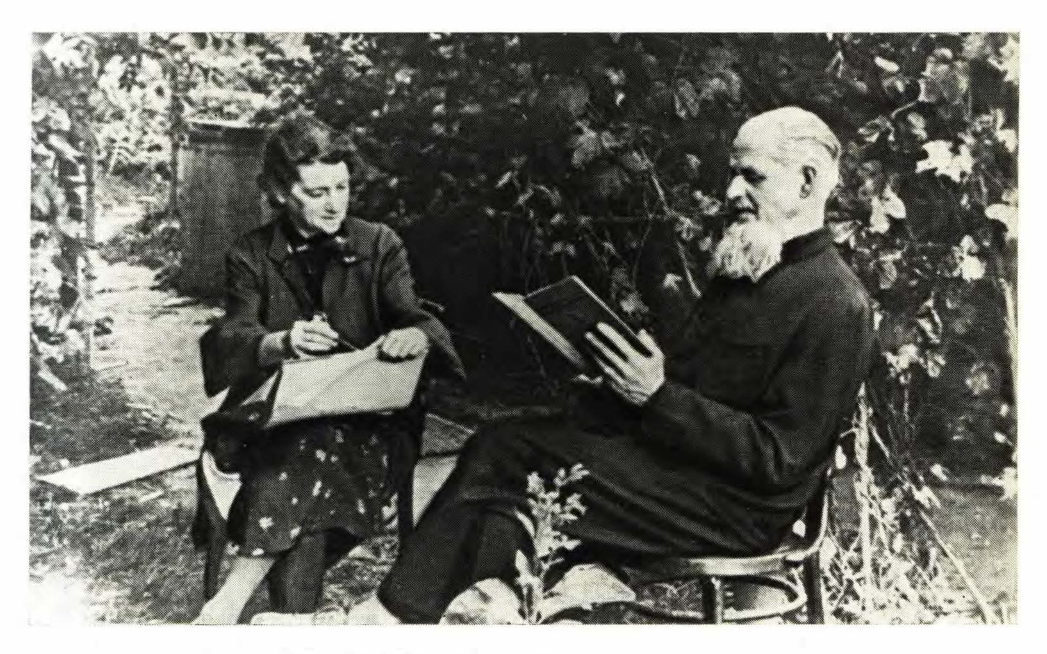
107
Имеется в виду работа Симонович-Ефимовой «Скульптор Иван Ефимов», частично опубликованная в этом сборнике.

А. И. Ефимову
27.VI.1947
Из Москвы
в Якутск

[...] Я очень рада, что ты прочел мою рукопись. Конечно, мало, надо бы еще картины, сцены о творчестве, о скульптуре, а то — пестровато, и скульптор теряет [...]

Я написала сегодня утром вроде «рассказа». Вот какой.

... Вчера днем была белая луна. Она глядела к нам во двор и видела все наши горести. Она вам ничего не рассказала? У нас во дворе растет гигантский, именно гигантский, тополь душистый, точно где-нибудь на Таити. В виде огромной лиры. Около него построили барак, но вышло живописно, тополь бросает чудную тень на крышу, кото-



85. Н. Я. и И. С. Ефимовы в саду
на Новогиреевской ул. в Москве. 1946

рая из чего-то палевого. Он против нашего окна, и весь день я любуюсь, как переливаются на его гигантских развилинах листья: подрожит один, как бубен, а все другие недвижны. Потом задрожат, задребезжат другие — точно перекликаются. После дождя от него запах даже нашу комнату заполняет.

И вдруг — третьего дня — смотрю, утром — вершина тополя стала бледнеть, редеть. К полудню уже до середины — не то ранняя весна, когда еще дымка вместо листьев, не то поздняя осень. К вечеру он весь так угас, в несколько часов.

Я думала — газ, иногда бывает трубу прорвет и деревья гибнут кругом. Оказалось — не газ. Гусеницы!

Мохнатые, небольшие, с желтой шерстью, как у волка. Их какие-то лавины. Не вообразить. Это было просто несчастье. Не знаю, возродится ли. А вчера увидала — гусеницы ползут к нашему дому. А тут дуб. Тот самый, о котором И. С. два года хлопотал в Моссовете, чтобы убрали шлак около него. Добился — вывозили, вывозили — 50 грузовиков за 11 лет из печей вываливали! Он и не дышал, и жаждал. С одной стороны асфальт, с другой — шлак. Теперь начисто очистили кругом — и вдруг — гусеницы.

Я попросила И. С. накупить клейких мушиных бумажек и опоясать ими дуб. Пошел, купил штук 20. Одному не дали, так он подбил на дворе двух девочек. И вот, все трое стали облеплять. Оказалось, очень трудно. Бумажки не держатся на коре, падают, прямо на голову И. С., и я уверена была, что он бросит, чтобы не быть в смешном положении. Подыскали гвоздики, он стоял на табуретке

с молотком и гвоздями, а девочки подавали липкую бумагу. Вся штука была в том, чтобы бумага была липкой снизу и сверху, чтобы гусеницы не подползали.

Проходили мимо люди. Мальчишки, конечно, швырялись гусеницами в бумагу, посмотреть — прилипнут ли; девочки смотрели с благоговением. Барышни разевали рты и долго смотрели, соображая и обмозговывая это зрелище; тетеньки с пакетами косились. У И. С. страшно дрожали руки, молоток прыгал, бумажки по две, по три сразу валились ему на лысину. Я смотрела сверху из окна. Мужчины подходили медленно, руки за спину, глядели довольно ехидно, пожимали плечами, и быстро уходили от этой картины «с того света». Иногда И. С., на какие-то, видимо, расспросы, указывал рукой на тополь, они с удивлением рассматривали, подняв, наконец, лицо вверх, и дамы долго ужасались.

Потом, когда наконец (липкий) пояс опоясался, и гусеницы стали поворачивать, баба из барака с истерическими жестами рассказала, что гусеницы лезут по стенам дома, в окна, заполнили полы, стены комнат, ползут на кровати. Какое-то стихийное нашествие[...]

Дуб пока цел, и бумажки целы.

Я сказала И. С., что хорошо, что у него много грехов, есть откуда убавить по крайней мере сто.

Теперь под окном вместо темной, могучей зелени тополя — огромный дряблый старец, со всеми ветвями и веточками, как зимой.

За что с ним это случилось?[...]

Н. Я. Симонович-Ефимова — Е. В. Дервиз
27.VIII.1947
Из Риги в Москву

Милая Леля, рядом с нашим садом тут ресторанчик, тоже в деревьях, потом летний театр, и за его садом сразу море. Вчера мы ходили в театр. Там гастролировала Эльфрида Пакуль. Интересно видеть ее на родине. Удивительная певица. По радио совсем не то. Она необычайная жеманница. Мгновения не стоит смирно. И руки, и ноги, и спина — все в постоянном движении. И все это из-за ее подбородка, я думаю. Чудовищный. Выпячен вперед, как у 90-летней торговки. Глаза — оба съехали на переносицу. Все это бьющее в глаза уродство заставляет ее двигаться, делать менее заметным лицо — в старушечий кулачок. А сама высокая. Два часа мы оба ломали себе мозги — 90 ей лет или 16, и так и не решили. Феноменальное уродство, и она корчится, но очень смело и очень музыкально. Она вся полна ритма, гармонии. Это олицетворение музыкальности. Прическа под ангела, и вид тоже. А то вдруг сделается чопорной английской старой гувернанткой. У нее в руках маленький альбомчик, вроде молитвенника, коричневый, с коричневой какой-то картинкой. В нем вложены миниатюрные листки — слова нот. Или она делает вид, что смотрит туда. Но это пристраивает ее длинные руки, и она не приклеена к роялю, не держится за него одной рукой, как часто бывает у певцов. Она то вытягивает обе руки молитвенно с книжечкой вперед, умоляя небеса, облака, кого-то, то решительно закроет, то прижмет — дела много. Поет поразительно. Больше пьяниссимо, громко только колоратуры. Безобразнее трудно придумать человека, но смотришь на нее без отрыву, такое это воплощение звуков.

Волосы — не то седые, не то так белокуры. В блестящих, прибранных завивкой волосах а ля инфанта, розовая розетка. Да, конечно, я сейчас поняла -- она гримируется под уродливую инфанту Веласкеса. Она 3 раза спела на «бис» тот же вальс (кажется, из «Красного мака»), но с разными каденциями, и совершенно разного характера. В третий раз было всего два слова, которые повторялись неисчислимо: «я влюблена». Боже, что делали ее глаза и ноги. Глаза иногда совсем закрывались, ноги слегка вальсировали, и она изображала опьяневшего человека, и это был колоратурный шепот.

Я не понимаю, почему в Москве не говорили об ее подбородке? Это неотделимо. Баба-яга. Но волшебница заправская.

Поразительно было — я смеялась долго, когда на «бис» вдруг она спела дуэт с баритоном, который выступал перед ней, — дуэт из «Дон Жуана» — Церлина. Что произошло: Дон Жуан рядом с ней (сам певец) казался таким простаком-мужичком, так добродушно улыбался, — а она — это такая рядом с ним оказалась тонкая и ядовитая заграничная штучка... Вот тебе и Церлина! Какие интонации... Невообразимо. И все прекрасно, все уместно, и выражает слова предельно, но в паре это было исключительное и комическое зрелище. А ведь баритон тоже был, в своем отделении, недурен: фразировка, оттенки — все честь честью. Но рядом с ней — щенок, щеночек.

Мы сидели сбоку, и все время видели ее бульдожий профиль (как рисуют серп луны), но ан фас это слегка скрашивалось. Когда она из жеманной Церлины вдруг сделалась решительной, и спела: «идем» — она повернулась к Жуану, для партера в профиль. Ее подбородок чуть не уперся в лицо партнера.

Ее завалили цветами — восхитительными. Одна была маленькая изящная коричневая корзиночка, с малиновыми цветами. Пакуль прижала корзиночку скрещенными руками к груди — совершенно старинная бабушка, на английских олеографиях.

Впрочем, уходит она со сцены почти бегом — удирает; длинное белое платье тогда развевается, видны золотые туфельки, она руками поддерживает воланы, широко, широко — фея Бирюлюна?

Я очень довольна концертом, и ее фразировка незабвенна.

Да, цельная Певица.

Оказывается, латыши — галлы [...] У них носы — особенно заметно у женщин — длинные, вовсе не курносые финские, как я представляла себе. Носы не французские — у тех носуше, — но галльские. Прямые, большие, иногда с горбинкой, но по большей части, если не скажешь — мясистые, то какие-то корпулентные [...] Я, у всех — и у метельщиц, и на рынке, вижу ласковую улыбку, мелодичный голос ответа (а слов понять невозможно).

Я пристрастилась ходить на рынок. Там веселая, светлая торговля. Завалено яблоками — белые, красные. Овощи. Пахнет лошадьми, которые кругом пасутся, чистенько, кукольно [...] Я себя чувствую не в пример крепче, но селезенка, мне кажется, все растет. И ноги хорошо хо-

дят лишь с утра[...] Вчера вечером почему-то приключилась опять малярия. А с утра — ничего! Немного продуло, должно быть, на море — это незаметно, а потом чувствуешь.

Иван Семенович ездит на завод в Ригу[103]. Его там хорошо принимают. Говорит — все рады. Насколько это он не обманывается — судить не могу. Я там не была. Лишь бы не протратил он свою энергию, как в Гжеле, на ерунду. Впрочем, пока благополучно. Целую всех наших.

108
Летом 1947 г. И. С. Ефимов работал на Рижском фаянсовом заводе над рельефами на темы басен И. А. Крылова.

Скажи Наташе и Леночке, что мы привезем им конфет, тут они интересные. И копчушек привезем.

Нина

А. И. Ефимову
13.IX.1947
Из Прибалтики[109]
в Москву

109
Свою последнюю осень Симонович-Ефимова провела в Прибалтике вместе с И. С. Ефимовым.

[...] Тут море со световыми и всякими эффектами. Третьего дня были черные, буро-зеленые волны до самых ветел, затопили весь пляж и ревели. А сегодня — тишина полная, солнце печет. Вода в море одного мутного голубого цвета (электрик). Горизонт смыли, загладили, и нет его в помине. Подойдя к краю берега, я увидала **в небе** ладью, в ней люди, весла время от времени вспыхивают серебром. Мне стало по-настоящему страшно, и инстинктивно толкнуло повернуть назад домой. Но когда я от ладьи провела мысленно линию до берега сбоку, ясно стало, что лодка ниже горизонта. Вернула взгляд к лодке — опять она в небе, и высоко, как луна или как будто японские божества катаются в лодке. Ракурс то больше, то меньше. И не качаются, море неподвижно, как небо, когда нет облаков.

Какой-то дяденька, довольно толстый, купался неподалеку, но тоже в небе, и казался гигантом. Масштаб окончательно утерялся.

Я уж подумала — не сделалась ли у меня болезнь, когда все кажется то огромным, то маленьким. Пришлось уйти в тень лозин на берегу. Тут на песке голубые тени, легкие от лозин, и сразу стало легче.

Мы вчера провели прекрасный день в Риге, только я устала.

Рига — европейский город, но отличается от всех городов тем, что в нем деревьев и цветов больше, чем домов. В нем дома **посажены** в деревья, а не так, как везде в мире — отдельные парки, бульвары. Но есть и парки. По берегу какой-то речки, живописной, вроде нашей прежней Яузы, тянется цветущий сад со старыми дубами, ясенями, каштанами[...] и ивами. Густые, круглые, как стриженные. Одну мы рисовали. Все это красиво неописуемо, огромно и на ярком газоне.

Мы исполнили свою мечту (не сложную) — поездили на извозчике. С извозчиком полчаса сговаривались, потому что он едва понимает по-русски, 60 рублей в час! Этот старикан превратил поездку в комический рассказ, в духе путешествия Кнута Гамсуна по Кавказу. Раз уж мы взяли его на часы, то он ехал шагом, хотя лошадь у него хорошая.

Он с гордостью повез нас к универмагу, но нам удалось умолить его ехать по старой Риге, которая оказалась под боком. После этого он повез еще тише, а когда что-нибудь спросишь — останавливался, оборачивался и долго не понимал, и долго мы стояли[...]

Таким образом, мы отлично все видели и высмотрели — все развалины с сохранившимися прекрасными частями, какие-нибудь железные завитушки-якоря в больших простенках старинных складов, какие-то удивительные морды зверей, человечки по круглой колоде ворот арсенала, прекрасные церкви — замечательные, огромные, благородной средневековой архитектуры. Стиль в старых зданиях — вроде наших Интендантских складов на Зубовском,

86 Н. Симонович-Ефимова. Масленица. 1947



а наряду с этим — готика, настоящая. И еще — много черепичных крыш, высоких, придающих улице вид уютной сказочности и пряничных домиков, увитых небывалыми цветками. Яркая, умытая зелень — точно тут вечный воскресный день.

Накатавшись, мы порисовали круглую лозину на бульваре, отражающуюся еще в воде — вся из шаров — почему тут их не фотографируют — не понимаю. Вообще, нет местных открыток, а, здрастс — «привет из Гурзуфа» или из Москвы!

К двум часам мы были званы к рижскому скульптору, академику, чудесный старый человек. Он добр и внимателен к каждому необычайно. Прислал мне лекарства, прислал Ромму костюм шерстяной, когда Ромма тут обокрали. Залькалн Теодор Эдуардович. О нем писать — был бы целый том. Жена его, украинка полная, тоже первый сорт. Угостили — на зеленых листьях бутерброды — множество квадратиков из белого и черного хлеба с сыром, с разными рыбами, и на каждом — кусочек помидора или кучка варенья — в шахматном порядке. Потом он повел нас к одной художнице, которая плетет удивительные ве-

щи из корней елки. Продает их по 1000 рублей (тысяча!). И вдруг она мне одну коробочку подарила.

Потом поехали в поезде всей компанией домой. Ромм недавно из Парижа и любит переходить на французский язык. Говорит — ему надоедает говорить на одном языке, а знает он их кучу.

Вдруг сзади голос по-французски — «Не говорите секретов, я понимаю французский». Оказался славный

87. Н. Симонович-Ефимова. Лилии. Настенная вазочка. 1947



смешной латыш, который работал в Париже инженером. Нос у него рыцарский — большой, крутой, а сам не большой и встрепанный. Пересел к нам, и мы час болтали по-французски кто во что горазд. Он был страшно доволен, что попал в «такую именитую компанию».

Сегодня уехала милая компания, и мы осиротели. Публика вся сменилась, чем дальше — тем «мельче» сошка. Прислуга ужасается — кто же останется? Когда мы приехали был самый «бо монд» — из Комитета искусств, потом разные лауреаты. Понемногу мельчаем! Но погода вернулась летняя, солнце — так хотелось бы купаться, но мне нельзя.

И. С. лепит моржа [110]. Пока хорошо получается. Лежит морж на льдине. И. С. выволок, конечно, скульптуру на улицу, в сад, лепить, и около него всегда рой на-

110
И. С. Ефимов. «Утро в Арктике (Морж)». Фаянс. ГТГ.

роду, в особенности дам. Все эти дамы интересные, каждая по-своему, но в общем, это вечный кабак. И. С. считает долгом с каждой полюбезничать [...] Так что придешь посмотреть скульптуру, посоветовать, а чтобы уловить момент тишины, надо выждать час, полтора — уйдет одна компания, накапливается другая. Тут скольптор Шварц, бывший ученик И. С., но давно перещеголявший своего мэтра в смысле достижений.

Вчера я посоветовала (нашла-таки время) сделать льдину немного не горизонтально, это дало очень много. Льдина заколыхалась в море, стала тяжелой, а то была как поднос [...]

А. Н. Ефимову
24.IX.1947
Из Прибалтики
в Москву

[...] Я от нечего делать начала свою вазочку [111], выходит лучше той, что в Гжели не могли сделать. Пышнее, солиднее. Тут у меня материал для натуры есть — листья, а сегодня и лилию имею, настоящую, живую, белую лилию. Я думала — время лилий прошло, и уже не мечтала, ан, в воскресенье вылезаю из поезда в Риге, глядь, о небесное явление! идет барышня, несет на продажу гигантский букет белых лилий. Я купила цветок и возила два дня с собой, на третий лепила — и не завяла.

Мы ездили осматривать средневековый замок. Это замечательно, и хоть трудно было весьма, но я очень рада, что видела.

Подъем крутой, но мы много раз подолгу отдыхали. День был чудный и мы решили не спешить — весь день там и просидели (я-то пролежала), благо взобрались. Замок из гранитных валунов, круглых, как пеклеванный тверской хлеб. И держатся... Плато высокой горы, внизу река извивается, деревья, многовековые дубы, вязы, серебряные лозины. Растут и по склонам горы и в залах замка. Стена окружает все плато, местами низко разрушенная, местами возвышается на 5 этажей. Стоит. Крепко. Спаяно каким-то древне-крепким цементом. Окна стрельчатые, и много разных, на всевозможных уровнях. Много комнат, комнатушек. Но кроме камня — ничего и никаких потолков. Переносит в древность.

Назад идти, спускаться по крутизне было трудненько, да еще после спуска — снова подъем, не крутой, но длинный. Шли, шли, трудно, хоть плачь. И пришли на ночевку к незнакомым людям — привела одна скульпторша, огонь, а не человек, очень нас полюбившая (Ивана Семеновича, вероятно). Это ее близкие знакомые, но их дома не было, ночевать не вернулись из Риги. А мы поселились! И. С. с этой скульпторшей помчались на другую гору, а я осталась отдыхать. Бедный дом, утлая жизнь...

Ну, думаю, придет хозяин (он аптекарь, фармацевт) — неудобно-то как, мы тут и молоко от ихней коровы пили (в доме была какая-то тетушка)... И вдруг пришел старый дяденька, весь круглый, как луна, с серыми круглыми глазами, рот без зубов (снизу торчат четыре, выросшие вверх). Одет во все рваное (он уже успел накопать картошку и оделся таким оборванцем). Добродушнее фигуры нельзя выдумать.

Я подошла, стесняясь, и говорю: «Вот, хозяев нет, а гостей набралось полон дом». Не успела договорить, как

111
Симонович-Ефимова сделала скульптуру — настенную вазочку для цветов в виде букета лилий. Выполнена в фаянсе на Рижском фарфоровом заводе. Хранится в мемориальной мастерской художников Ефимовых

он меня обнял: «Милая! Вы из Москвы! Ну, мы с Вами два сапога пара. Вам сколько лет? Мне 65, а Вам? 70, ну Вы молодец передо мной, я-то совсем старый хрыч! Сядем — побеседуем». И так тепло болтал, и так улыбался, и рассказывал о своей жизни, и изображал разные наречия, и давал мне фармацевтические советы — чуть не плакал от умиления, а в то же время был все время веселый, бодрый, улыбающийся. Так приятно и тепло с ним было... Необыкновенный человек. У Тургенева мог быть описан такой. Да вот — не описан.

Тут пришли с прогулки И. С. со скульпторшей, и как всегда — я пошла насмарку. Разговор пошел крещендо, форте, фортиссимо. Потом покормили нас опять, и мы помчались к поезду, если можно мои черепашьи шаги назвать так. На полдороге вспомнили, что в шуме прощаний забыли... лилию! Скульпторша отдала свой бидон молока И. С. и помчалась обратно. Мы пошли дальше, на станцию. Тут торговки с яблоками, молоком. Стали пить молоко (прекрасное!), сели на пенек. Подбежала старушка, догадалась, что мы приезжие: «Кланяйтесь Москве!» В это время подошел поезд. Мы бросились отдавать бутылку торговке (с невыпитым молоком по случаю разговора со старушкой). Прибежала скульпторша с лилией, красная, как кирпич, сели в вагон. Где бидон? И. С. выскочил — нашел у молочницы, где отдавал бутылку. И успел и молоко допить из бутылки, и вскочить в поезд. Таким образом путешествие было благополучным.

Замок! Благородный из благородных. И без реставрации. Величественный, огромный, дикий.

Сегодня я леплю лилию с натуры — она совсем не такая, как я делала раньше. Три наружных лепестка, сросшиеся от середины, составляют футляр для трех внутренних, главных, отдельных каждый [...]

14 I.1948
Из записки к родным из больницы

Жар у меня. Все представляется мне, что я должна написать сюжет для импровизации Святославу Рихтеру. Что-то непростое, но — и прозаическое. У меня было два сюжета. Один забыла, а второй — про Ясски, где бывала давным-давно, в детстве.

Самое главное для больного иметь в запасе сюжет на случай бессонницы, об чем думать. Не дай бог напасть на мрачное, хотя это делается естественно, и лезет. Надо иметь уже что-то наготове светлое из прошлого, что подсунуть. Вот меня, так хорошо, и нанесло иа Ясски.

Голубые поля льна, овес, луга с густым малиновым мятликом.

Мы устраивали свои поля ржи, возили (понарошку) навоз в «поле», где-то возле забора. Возили на кусках коры, по пыльной дороге, пахали, бороновали. Потом — сеяли, всходила озимь. На будущее лето — рожь, жали. Поля — величиной с полкровати. И вдруг — в воспоминаниях заковыка. Забыла название деревни соседней, где было почтовое отделение, откуда брали почту. Старшие сестры ходили туда, 10 верст, но я там не была, и потому это название не врезалось в память.

И вот, начинается, на час, на два — вспоминать! Я не люблю вспоминать и не вспомнить. Железново? По-

варское? Оттуда еще становой пристав приезжал! Каменка? Треухово? Треухово было, но это не та деревня, которая мне нужна. Там еще мельница была, мельник Мина раз покатал меня на своей таратайке, от него хорошо пахло крестьянским зипуном, шерстью, пряденной дома. Песчаное? И спросить не у кого — все умерли, кроме Маши. Веселые детские глазки, светлые спутанные кудри, грязные пальчики. Милое, неприступное детство! Ип-по-ли-тово!

88. Н. Симонович-Ефимова. Автопортрет. 1928



Вот деревня. Ну наконец-то, и слава богу!

Опять бледные стебли голубого льна, овес, запах крестьянской сбруи и крестьянских лошадок. Чудное, ангельское детство. Не подходит разве этот сюжет для музыки? А мне снился оркестр, и прекрасный, и эти поиски слов — отдельные смелые ноты...

М. Я. Львовой [112]
30.1.1948
Из Москвы
в Париж

112
Последнее письмо Симонович-Ефимовой.

Милая Маша, пишу тебе опять из больницы. Скука зверская. Мне вкалывают пенициллин. Но я очень ослабела

Спасибо тебе за письмо. Описание букового леса замечательно. Кроны — далеко от земли — это очень образно. Я тоже описывала буковый лес (в своей злополучной книге о Серове), но у тебя лучше. Спасибо и за Анатоля Франса. Вот человек! Какой дар! Какой, я сказала бы, смычок — прямо виолончель. Стиль — безупречный и красота[...]

А мы, окрыленные успехом дохождения первого журнала, послали тебе второй, где о Валентине Семеновне мой очерк.

У меня тут одно время сильно поднималась температура — целую неделю было 39°. Я совсем обессилела, и почти ничего не ела. А после сделался колит, и опять не могу есть — очень мало. Странное что-то со мной делается. То одно, то другое.

Руки и ноги у меня — одни кости. Прямо Баба-яга. Мне подарили Ив. С. и Адриан самопишущее перо, я им и пишу. Это очень удобно, и легче писать — не тратить сил на макание. Недавно — в больнице было мое рождение, мне 71, пошел 72-й. Я всегда была такая здоровая — вот уж не думала, что буду болеть, капризничать в еде, с отвращением ковырять вилкой в тарелке и всего опасаться. Точно другую жизнь живу, в шкуре другого человека[...]

III. Художники

Пять мастерских Анны Семеновны Голубкиной

Николай Дмитриевич Бартрам и театр кукол

Несколько слов об Елизавете Сергеевне Кругликовой

Скульптор Иван Ефимов

Пять мастерских Анны Семеновны Голубкиной[1]

В Париже гулкий двор, среди больших старых домов, обросших плющом. В нижнем этаже ряд дверей на уровне земли — асфальта, — как в конюшне.

Это — с десяток подряд мастерских для скульпторов. Очень удобно и чистенько. Один из входов — в мастерскую Голубкиной.

Анна Семеновна лепила тогда там крупную свою вещь — «Старость»[2]. В этой работе явный уход от академизма в реализм — академизма русского, который еще успел захватить край жизни Голубкиной. Уход в реализм такой, где усиленный акцент на синтезе образа.

Эта вещь именно не «старуха», а «Старость», когда страсти миновались. Созерцающая старость.

В мастерской, куда я вошла[3] с приведшей познакомить меня с Анной Семеновной товаркой ее по мастерской Коларосси, было несколько человек гостей — время было нерабочее, — но было тихо, той особенной тишиной, насыщенной высотами духа, которая всегда сопровождала жилища Голубкиной.

Жилище — не совсем точное слово в применении к Анне Семеновне. Сказать было бы лучше обитель, если бы это слово не связывалось с известной нарочитостью. У Голубкиной само собой всегда и везде получалось: в комнате главное — глина и работы. И глина живая. Сырая и свежая посреди комнаты, — отработанная сухими комочками, и все-таки не мусорная — кругом. Целеустремленность совершенная, а потому — несмотря на мешки с гипсом, стружки и мраморную пыль — порядок. Жизнь человеческой плоти среди этой девственной глины ничем себя не проявляет.

Как деревья леса. Проскакала белка по вершинам, поспала может быть где-нибудь, побросала шелушки — перелетела дальше — качнув минимум — одну веточку, — разве от этого лес одомашнился?

Также и все обиталища Анны Семеновны.

Я увидела тогда в Париже Голубкину в первый раз. Она сидела и курила, отдыхая после работы, веселая, то есть светлая.

Такой исключительно значительный облик, какой был у Голубкиной, бывает у редчайших избранных из избранников[...]

Сила.

Очень высокая, несколько выше женского роста, с широко двигающимися чертами небольшого бледного лица.

И все в высшей степени неподдельно и чистейшей воды.

1 Симонович-Ефимова писала воспоминания об А. С. Голубкиной в 1930—1936 гг., но не считала эту работу законченной. Данная публикация является наиболее полным вариантом. Хотя в ней дано не столько описание мастерских, сколько характеристика самой А. С. Голубкиной и некоторых событий ее жизни, свидетелем которых был автор воспоминаний, название статьи сохранено таким, как называла ее наиболее часто Симонович-Ефимова. Отрывки из этой работы были опубликованы в газете «Литературная Россия» (1968, № 32(292), 9 августа) со вступительной статьей А. М. Пистуновой

2 Скульптура «Старость», 1898, гипс, 51×54×66; «Старуха» — маска, этюд к скульптуре «Старость», 1898, гипс, 24×17×18. Обе вещи находятся в Музее-мастерской А. С. Голубкиной.

3 Эта часть воспоминаний Симонович-Ефимовой относится к 1898—1899 гг

Таковы пророки.

Одежда ее была — та, в которой она работала, «вечного» типа, вне зависимости от преходящих мод. Она надевала то, что ей было привычно и не противно. Длинная темная юбка, в складках которой тонула ее худоба. Беличья курточка, впоследствии вылезшая, ставшая просто из кусков кожи, которую она как-то раз принялась раскрашивать. Белая мягкая кофта. Часто был еще фартук из небеленой холстины, дворничьего покроя.

Портрет Анны Семеновны, написанный Н. П. Ульяновым [4], хорош в смысле сходства и выражения. Но в новое модное пальто одета Голубкина зря. Противоречит образу.

[4] Портрет А. С. Голубкиной художник Н. П. Ульянов выполнил в 1937 г. (х., уголь, ГТГ) — после смерти Голубкиной.

В своей мастерской фигура Голубкиной была бесконечно импонирующей.

На улице, где тонкая значительность не выживает, притом — старое пальто, старомодная шляпа, — Анна Семеновна имела вид «простой женщины», провинциалки, слишком только заметной ввиду как своего роста, так и выражения лица и всей фигуры обостренной выразительности — чуждой окружающему.

Она сознавала это. Иногда это мешало ей.

Она не любила ходить по городским улицам. В природе — другое дело.

Конечно, увидеть Голубкину — событие в жизни, потому что помогает иначе оценивать «вес человечества».

Другое дело — как реагируешь непосредственно в тот момент.

Чувствуешь себя отсталым душевно и недовыяснившимся, и смущен невозможностью соответствовать.

Но это ничего... Чувство некоей подавленности заставляет отмалчиваться — и это самое лучшее.

Внутренно-то в то время растешь, а главное, несомненно очищаешься.

Я познакомилась с Анной Семеновной незадолго до того, как она уезжала в Россию. На прощанье в ее Парижской мастерской собралось довольно много художников — русских, французов.

Французские художественные массы ценили работы Голубкиной. Именно художественные массы, а не кружки, как у нас, и не круги даже.

Скульптура «Старость» была выставлена сперва в Париже (1899), а потом в России.

На выставке в «Осеннем Салоне» [5], еще не выродившейся в то время, и торжественной, — самое плохое, что я слышала от проходивших обывателей: «C'est beau, cet horreur» [«Красиво, это страшилище!» — франц.].

[5] Салоны — ежегодные выставки французских художников в Париже. В XVIII веке выставки устраивались в квадратном зале — салоне Луврского дворца, откуда и пошло название этих выставок.

И в Париже она [«Старость»] была более на месте, чем у нас.

В Париже, где на выставках много изображений обнаженного тела, там эта вещь находится в атмосфере, с которой сообразовался автор. Она и производит там впечатление, которое должна производить: поражает величием своих форм и красотой широты их.

На выставках русских, где ни в скульптуре, ни в живописи не распространено обнаженное тело ради тела, зритель получает непонятную для него задачу — старуха

раздета. Он должен затратить силу и время на то, чтобы поставить на свое место это обстоятельство[...]

Тогда, в мастерской, Анна Семеновна, плохо зная французский язык, беседовала с французами, однако, замечательно хорошо — спокойно, и в солидных, так сказать, масштабах. Французы отлично понимали все.

У меня осталась в памяти одна фраза из этого прощального вечера — недостаточно, может быть, характерная, потому что я, к сожалению, плохо запоминаю слышанное мной самой — не пересказанные другими слова.

Провожая одну скульпторшу, она дружески сказала, с оттенком шутливости, но так проникновенно, что корявость русского соединения трех французских слов превратилась в монументальный стиль речи: «Que tout bien» [«Чтобы все хорошо». — франц.]. И та так же глубоко и восприняла.

Анна Семеновна, уезжая спешно, ликвидировала мастерскую.

В углу у нее была целая груда кусков этюдов — высохших, из глины. Это были не сами вещи, но куски — иные с особенной любовью сделанные, удачные, — отломанные от работы, которая брошена в кадку; иные, напротив, — неудавшаяся часть большой работы, отрезанная, но не долженствовавшая пока погибнуть.

Анна Семеновна разрешила своим друзьям выбрать себе на память из этой груды кто что хочет. Это было остроумно, потому что таким образом сохранялось несколько хороших этюдов Голубкиной; за неимением средств она ведь не отливала всех своих работ, даже тех, которые считала достойными этого.

Я выбрала маску той самой старухи, которую только что закончила Анна Семеновна, отрезанную раньше от большой вещи в течение работы *.

* Я дала отлить из гипса в трех экземплярах и через 30 лет смогла отдать один в Музей Голубкиной [6] (прим. *С.-Е.*).

6 Государственный музей-мастерская скульптора А. С. Голубкиной находится в Москве на ул. Щукина (б. Большой Левшинский пер.), дом 12. Это была последняя мастерская Голубкиной в Москве, здесь же она и жила с 1910 г. На стене этого дома установлена мемориальная доска работы Е. Ф. Белашовой

Она несколько меньше той, которая встала на ее место в вещи — вероятно, потому, что отлита с высохшей.

И конечно, она более «с натуры»; в ней меньше того синтеза, который в такой высокой степени в скульптуре «Старость».

Я однажды видела в мастерской Голубкиной ту модель, которая ей позировала, и поразилась не только потому, что сама была импрессионисткой, которой модель владеет, но и потому, что в те времена всем художникам всего европейского мира противело видеть что-нибудь шире того самого мига, в который творишь.

Модель «Старости» была старенькой итальянской старушкой, тщедушной — правда, очень славной. Но вся та мощь и крупность выражения и широта обобщения — это от Голубкиной. Она укрупнила модель. И это, между прочим, всегдашнее отличие работы Анны Семеновны. Все, кого она делала, — крупнее духовно тех, что сидели перед ней позируя.

«Толстой» — Лев — непогрешимее; Алексей — мощнее; «Белый» — прозорливее; «Носова» — «дамее», если

можно так сказать. Во всех их существенное «я», их лучшее истолкование, полезное для мира. Таково свойство Анны Семеновны, ее умного ума, — так же как свойством других художников — бывает — мельчить до бессмысленности, то есть до того, что образ теряет смысл[...]

У иных — укрупнение человеческого портрета дается пыжением, натугой. У Голубкиной крупность появляется сама собой. Она видела действительно все то, что делала, в своей модели.

Я помню, как она восхищена была этой, я сказала бы, старушонкой, которой ей не без труда пришлось добиваться для позирования («Старость»).

Она рассказывала, что́ она видит в глазах, в костях лица, в героических руках этой, обработанной долгой жизнью, женщины. Она видит все это в действительности и горячо любит модель, как родители любят своего ребенка.

Работы Голубкиной созданы в порыве. Когда все легко. Созданы в упоении, потому они цельны, искренни и велики.

Она шла на работу, подходила к работе, как к празднику. Возбужденно. Бодро.

Когда еще только задумывала, кого лепить, разговаривая с этим человеком, по-видимому, для проформы, чтобы иметь время рассмотреть его в жизни. Лицо ее улыбалось, светилось, и глаза, впиваясь в модель, обливали собеседника светом.

Зато нельзя представить себе существа мрачнее, чем Анна Семеновна, когда работа срывалась, особенно, если срывалась перед началом.

Было раз в Москве — заказали ей портрет ребенка — сговорились, она ребенка видела. В условленный срок она приехала из Зарайска, а заказ расстроился — без уважительной причины. «Ведь я уже его сделала», — говорила Голубкина. В отчаянии, угнетенная, она негодовала, потому, что она сделала его в мыслях. А это было главной частью работы, потому, что само исполнение для нее не составляло трудного труда.

Во время работы она была серьезна.

Наружно — сосредоточенна и жестка; внутренно — энергична в высшей мере, а руки, если смотреть на них отдельно, — казалось, двигаются, как у сомнамбулы.

Говоря о пребывании Голубкиной в Париже, следует коснуться ее отношений с Роденом [7], отношений ее работ к работам Родена.

У Родена Голубкина бывала на дому. Они хорошо понимали друг друга. Роден беседовал с ней скорей как с товарищем, чем как учитель.

Что касается характера работ, то Анна Семеновна не раз говорила, что ее этюды в Училище живописи по формальным своим свойствам были родственны работам Родена, хотя она не видела тогда еще ни одной из его вещей.

Один свой этюд времен училища она сохранила. Действительно, он очень «роденовский». Поэтому вернее применить обратное рассуждение: Анна Семеновна потому училась у Родена, что было родство творчества.

7 В свой приезд в Париж в 1897 г. Голубкина показала свои работы Родену, который одобрительно отозвался о них. Уроки у Родена стоили очень дорого, поэтому Голубкина только пользовалась его советами, которые ей помогали и в то же время совпадали с ее намерениями (в письмах к сестре Голубкина подробно описывает свою работу в Париже и общение с Роденом). Большой интерес представляет единственное письмо Голубкиной к Родену (1907), в котором она говорит о важности встречи с Роденом для ее творчества и жизни. Письмо экспонируется в музее-мастерской А. С. Голубкиной и опубликовано в книге А. А. Каменского «Рыцарский подвиг» (М., «Изобразительное искусство», 1978, с. 180—181).

Голубкина не любила, когда ее работы ставились в прямую зависимость от знаменитого французского скульптора. Не любила, и ей приходилось негодовать, потому что видела, как назойливо-несправедливо — прилипает этот легко испекаемый ярлык.

Я думаю, и нам не следует повторять ходячего слова, памятуя, как она опасалась названия «последовательницы Родена». Употреблять эти слова можно в житейском смысле, желая сказать, что Голубкина прослушала преподавание Родена, но не в искусствоведческом.

Роденовская старуха [8] в Люксембургском музее, с которой непосредственно связывают голубкинскую [.] — небольшого размера этюд, натуралистический, который вдохновить на вещь, какова «Старость» Голубкиной, никак не может.

Напротив, он мог только вредить идее работы Голубкиной, и с его образом ей, вероятно, приходилось мысленно бороться.

Этюд Родена — это, так сказать, — анти-Голубкина [...]

8
Речь идет о скульптуре Родена «Та, которая была Прекрасной Ольмьер» (или «Старуха») (1880—1884, бронза, 51×25×30 см). («Роден и его время» — каталог выставки в Москве, изд. Министерства культуры СССР, Министерства культуры Франции и Министерства иностранных дел Франции, без года.)

В Москве одно время (1901) Анна Семеновна жила в мастерской с роскошным окном на Кремль, на Софийской набережной на углу Балчуга.

Тут Анна Семеновна была мрачная.

Здесь были сработаны вазы, бюст художника В. В. Переплетчикова, бюст В. О. Гиршмана и этюд с него.

Этюд, который Анна Семеновна делала для себя, Гиршман взял к себе посмотреть и так и не вернул — он понравился ему больше бюста.

Голубкина питалась в то время, кажется, одним черным хлебом и солеными огурцами.

Однажды, в году должно быть 1901 или 1902, Валентин Александрович Серов поджидал Сергея Павловича Дягилева [9], чтобы ехать вместе с ним к Голубкиной, приглашать ее участвовать в выставке «Мира искусства»

На другой день он рассказал, что у нее отличные новые вещи, что Дягилев пригласил ее и что Анна Семеновна мыла пол, когда они поднимались к ней в мастерскую

Она не любила нарушать атмосферу своей мастерской. Не пускала лишнего народа, поэтому предпочитала убирать мастерскую сама, в особенности после работы, в которой ей хорошо работалось.

В этой ее мастерской, в Крестовоздвиженском переулке, в доме Лисснера, ход был из люка, снизу.

Серов и Дягилев составляли в то время блестящую пару, и эта картина встречи, хотя я ее не видела, поселилась в памяти.

Ведро, тряпки, подоткнутая юбка — и вылезающий из-под пола великолепный петербуржец Дягилев, элегантный, с седой прядью в черных волосах.

Две новые вещи, о которых говорил Серов, две сидячие фигуры первобытных людей, задуманы Голубкиной для помещения их в камине, близ самого огня, в глубине очага, чтобы свет пламени перебегал по скульптуре. Должны быть исполнены в бронзе.

9
Встреча Голубкиной с Дягилевым и Серовым, взаимоотношения Серова и Голубкиной описаны в книге Симонович-Ефимовой «Воспоминания о В. А. Серове» (Л., «Художник РСФСР», 1964).

Такой смелой деформации лица и такой в то же время прекрасной, в смысле красивого скульптурного куска, как в этих фигурах, нет, пожалуй, в европейской скульптуре.

Деформация, кроме скульптурной красоты своеобразной трактовки архаического человека, достигает цели формальной, говоря о близости стены, у которой скульптура должна помещаться; и в ней учет того обстоятельства, чтобы при освещении причудливо бегающим пламенем формы оставались бы всегда четко выпуклыми. Кроме того[...] лицо женщины сделано так трепетно, что и без фактического пламени видишь его освещенным ярким, живым огнем костра.

Это следующий шаг после «Старости» по компактности тела и по игривости распоряжения материалом. У Анны Семеновны — предыдущее произведение по отношению к последующим почти всегда — этюд. Она все время идет и все время накопляет.

Если уже упоминать о Серове в воспоминаниях о Голубкиной, то следует сказать о взаимоотношении этих двух крупных современников все, что могу сказать.

Серов любил Анну Семеновну, и она тоже ценила его честный глаз и ум, так сказать, сверхъевропейца.

Встречались они, однако, очень редко — так приходилось. Одно время у них была размолвка — на почве так называемого «генеральства» Серова, которого на самом деле совсем не было.

Об этой размолвке обе стороны впоследствии сожалели, так как она была недоразумением, но недоразумения крупных людей особенно глубоко ввинчиваются. По счастью, оба имели силу преодолеть себя и загладить все раньше смерти Серова, иначе это было бы тягостным воспоминанием для Анны Семеновны, которая выделяла Серова и как художника, и как человека.

Недоразумение с Серовым и Голубкиной имеет, мне кажется, общее основание с тем, как было в свое время с Врубелем, который из друга превратился в ярко, страстно возненавидевшего Серова.

Положение житейское таково: все трое гении. Причем Серов — не по качеству работы, а по типу работы — наименее гений и наиболее талант.

Но Серову в жизни, лучше сказать, в художественной судьбе, очень все-таки везло, художественный подъем его шел естественно, в меру все время оцениваясь.

Врубелю и Голубкиной исключительно не везло.

Это, конечно, не случайность — когда смотришь со стороны и издали, как мы теперь имеем возможность смотреть, но в то время, когда раз за разом что-то в течение жизни у человека случается — он негодует, досадует, видит вину в самом контрастном, идущем параллельно.

У Серова заказы, и все раскупается. Он дает возможность расти и учиться большой своей семье — одними своими работами. В те времена это было редкостью.

У Врубеля покупается мало, случайно, — и вот я помню, Врубель стремительно шагает по выставочным залам Таврического дворца на Портретной выставке (1904), устроенной Дягилевым, возбужденный, покрасневший —

ища Серова, чтобы «объясииться, выяснить...». Знакомые предупреждают Валентина Александровича уйти. Это Врубель! Михаил Александрович! — всегда мягкий, лицом бледный. Серов был мишенью.

У Голубкиной заказов мало, и они часто срываются. Тому две причины — обе роковые: 1) портреты ее не таковы, чтобы нравиться буржуазному заказчику, 2) заказчики не таковы, чтобы Голубкина могла к ним приблизиться без бури, без протеста в душе.

Так, однажды один из крупнейших московских архитекторов пришел к ней с большим заказом. Работать для «улицы», для постройки, для народа — было любимой мыслью Анны Семеновны.

Но архитектор повел разговор в смысле жалобы на русских скульпторов, что, мол, слабы.

«Вам что же — самого Микеланджело подавай?» — Голубкина оборвала его, не пожелав проглотить высокомерный тон по отношению ко всем русским скульпторам.

Заказ исчез вместе с архитектором, который привык, что одно его приближение расценивается за счастье фантасмагорическое, что слушают его затаив дыхание.

Анна Семеновна заняла в искусстве ту позицию, которая в те времена, в которые она жила (заказчики — буржуазия) — была трудна. Позиция оказывалась физически едва одолимой. Морально — Анну Семеновну поддерживали ее родные и друзья, ио не общественные массы, — и это-то именно и тяготило ее.

Чем больше тяготило, тем больше заказы должны были срываться. Серов был случайной мишенью. «Генеральства», столь ненавистного Анне Семеновне, в котором она его заподозрила, в нем не было — напротив, он был очень скромен.

Я помню, как он сказал один раз, в самом расцвете известности: «Мне совестно сделалось назначить пятьсот рублей за акварельный портрет. Подумал — как же Коля (двоюродный брат Серова. — *Н. С.*) целый день трудится и получает сорок рублей в месяц, — а я сразу пятьсот? И сказал — полтораста». — Разве «генералы» от искусства рассуждают так?

Но, конечно, в моментных встречах — обиход человека оцененного не таков, как того, кто видит свою оцененность и признанность только в отдаленном будущем[...] У Голубкиной много больных мест. Ее впечатлительность из числа тех, которая раз или два в жизни должна была искать успокоение в лечебнице.

Только повода достаточно было — не та, какая ей нужна, расстановка скульптур на выставке «Мир искусства», — и она обвиинила Серова.

А то еще, придя рано в утро вернисажа на выставку, она увидела, что полотеры, натирая полы, положили свои тряпки на ее скульптуру...

Серов разговаривал с Голубкиной, не подлаживаясь под ее настроение и под ее тон, как делали, щадя ее впечатлительность, многие друзья Анны Семеновны.

Стычка неминуема. При первом поводе. По счастью, повторяю, все было пережито и выяснено раньше смерти Серова.

Нельзя не сказать здесь, что, собственно, из-за Голубкиной Серов в 1909 году вышел из Училища живописи, оставил преподавание, хотя это давало постоянную основу его заработка.

На испортившееся к нему отношение Голубкиной ответом Серова было — горой встать за нее, скульптора, большого русского самобытного скульптора.

Голубкина задумала лепить с учениками в Училище живописи. Кроме возможности пользоваться моделью, ей хотелось, и сильно хотелось — она мечтала об этом — окунуться после провинции, где она тогда жила, снова в студенческую учебную атмосферу. И ей хотелось много и систематически порисовать.

Она советовалась об этом с Ефимовым, и тот сообщил ее желание Серову. Эта мысль показалась Серову правильной. Он видел и для учеников пользу, если с ними рядом будет работать зрелый мастер. Он передал просьбу Анны Семеновны директору, князю Львову. Львов отказал. Горячие доводы Серова не помогли. Кроме канцелярских затруднений, для директора играла роль революционная настроенность Голубкиной. Тогда Серов подал заявление о выходе из училища, и никакие уговоры огорченного князя не помогли.

В годовщину смерти Серова мы возвращались с Донского кладбища вместе с Анной Семеновной — она позвала нас к себе и много, и светло, и замечательно говорила о Серове.

Да — мы имели возможность пользоваться ее беседой — слушать ее яркие, единожды говоримые слова, красивые — красивые высшей, шершавой красотой, погружаться в тишину ее мастерской, насыщенною жизнью, — тишину — по счастью удивительному, почти чудесному, сохраняющуюся даже и поныне. Вместе с приятным запахом дров — коры древесной, дровяного огня, в ее мастерской.

Мы все, ее собеседники, мало соответствовали ей. Она рано созрела душевно и духовно.

В мастерской в Крестовоздвиженском переулке сделаны: «Огонь» — две фигуры, «Идущий человек» и барельеф на Художественный театр.

Барельеф, сделанный задолго до Революции, изображает водоворот, бурю жизни. Борются люди, гибнут — тут мелькнет нога, тут рука, кого-то выносит стихия жизни, революции.

Теперь он нам понятнее, чем был тогда.

Голубкина перерабатывала этот барельеф три раза, с начала до конца заново. Она хотела еще раз начать его снова, после того, как он был принят; но деньги, выданные на эту работу, были все истрачены и переистрачены — это ее тяготило и мучило. Было много трудов и глубоких страданий. А между тем барельеф не может быть оценен по достоинству — он плохо освещается под стеклянным навесом, для него нет точки зрения в узком переулке [...]

В 1905 году, во время всеобщей забастовки, в дни баррикад в Москве, Анна Семеновна пришла ко мне. Мы долго говорили о происходящем, Голубкина осталась ночевать, потому что мы решили идти на другой день с утра на баррикады, помочь раненым.

Счастливо проскользнули между расставленными орудиями на Театральной площади — тогда это была немощеная площадь — плац. Утром рано пушки еще не стреляли. Мы спохватились, что нам, может быть, не на чем будет раненого нести. Возвращаться домой за одеялом было нельзя, и я придумала зайти к одному из преподавателей Училища живописи — на Мясницкой.

Действительно, нам пожертвовали у Пастернаков большой серый плед, и мы, довольные, отправились к Красным воротам.

Тут поперек площади была большая баррикада, но, когда мы подошли, то увидели, что революционеров на ней не было. Площадь была занята вооруженными полицейскими — и пешими, и на лошадях.

Мы подходили к площади из Большого Харитоньевского переулка — длинного и пустого. Впереди на площади стоял необычайно, невиданно пузатый околоточный, который, чтобы удобнее было держать огромную винтовку, пристроил ее на спину согнувшегося перед ним оборванца.

Природа экономна. В особенно трагические, особенно страшные минуты она пускает в свет грубый до крайней лапидарности шарж, никуда в другое время не годный. Минута так трагична, что и таковское, мол, сойдет Действительно, карикатура с трагедией сливается [10].

Завидя нас вдвоем в безлюдном переулке, гротескный околоточный повернул свое орудие в нашу сторону и прицелился. У меня кровь от губ, от головы, явно даже для меня, утекла куда-то внутрь, и все силы самосохранения направили меня обратно по переулку. Сделав несколько шагов, я обернулась, предполагая Голубкину рядом, но увидела, что она стоит себе на прежнем месте, при выходе на площадь, спокойно прислонившись к водосточной трубе дома. Плед перекинут был на руке.

Вид нацеленного на меня ружья был невыносим, но оставить человека, с которым я пошла, было тоже невозможно, и я заставила себя пойти обратно, к площади. Я пошла к Голубкиной, тронула ее за руку, накрытую пледом, и стала убеждать уйти, каждый миг ожидая выстрела. Она смотрела на меня спокойно, сперва не соглашалась, потом согласилась, и мы тихо пошли по переулку обратно, не оглядываясь.

Ворота всех домов были глухо заколочены досками в те дни — нам некуда было войти в убежище — да в Харитоньевском переулке и ворот мало. Когда мы зашли за угол Козловского — на улицах поднялась стрельба. Мы добрались до дому поздно вечером, в обход больших улиц.

Анна Семеновна потом говорила, что ей смерти совсем было не страшно, что она пошла назад только ради моего побелевшего вида.

10
Сохранился рисуночек чернилами Симонович-Ефимовой с изображением этой трагикомической пары.

Когда Анна Семеновна жила в Зарайске (построила мастерскую там), то в Москве мастерской у нее не было. Расстояние разделяло нас, но мы более сблизились в это время.

Мы недавно обвенчались с Иваном Семеновичем, учились оба в Училище живописи, жили бедно, но как-то живописно, в большом саду при хлудовском особняке, в бывшей бане Хлудовой, безо всяких житейских удобств, но с несколькими красивыми предметами. Это отсутствие обыденного, притом не сделанное, а само получившееся у нас в то время, привлекало Анну Семеновну.

Привлекал ее еще наш сын — в то время ему было несколько месяцев. Анна Семеновна, появившись иногда мрачной, усталой в высшей степени, искала, как лекарства, компании этого ребенка — понятливого и нежного мальчика.

Я оставляла его с ней, сколько ей хотелось, иногда — каюсь как мать — к некоторому ущербу для него, так как не брала его покормить или одеть теплее вовремя, — не решаясь прервать успокоительного для нее пребывания. Анна Семеновна сидела на полу, возле топившейся железной печки, мальчик ползал возле нее и играл с ней.

Другая, неожиданная при суровости облика Анны Семеновны, черточка:

Анна Семеновна тогда же увидела, как танцевала Э. И. Рабенэк, и пришла счастливая.

«Ух, какую это еще начали новую область! Как это хорошо. Сколько нового я теперь в Москве вижу. Больше всего мне нравится у вас и у этой, которая вот танцует. Вы вот трое точно работаете, а другие — живут». В слово «живут» она вкладывала — выражением лица — обыденность, бытовщину.

Впоследствии, когда Элля Ивановна Рабенэк позировала Ивану Семеновичу (он ее рисовал) — позировала, танцуя, — они предложили Голубкиной посмотреть. Анна Семеновна заплакала от восхищения перед школой танцовщицы и игрой прекрасного тренированного тела. Она предложила Элли Ивановне: «А можно протанцевать — горе?» Рабенэк протанцевала — и не пошло протанцевала: склонялась, склонялась большими линиями. Она тоже была большого роста.

Как-то утром к самому окну нашей комнаты в Хлудовском тупике подъехали извозчичьи санки. Анна Семеновна веселая сидела в санях, нагруженная большим ящиком, и весело кричала нам в окно — чтобы откупорить скорее ящик.

Мы выскочили. Стали отдирать тут же на снегу доски топором и молотком. Из ящика освобождался бюст Андрея Белого [11]. Голубкина рассказывала между тем, что он вышел у нее, по выражению домашних, — «вроде борзой собаки», но что она, хотя согласна с этим, все-таки как-то особенно довольна достигнутым. Она сделала его по своему этюду с натуры.

Осенью перед тем Голубкина приезжала в Москву и лепила Андрея Белого. Он позировал ей в Училище живописи на Мясницкой, в так называемой мастерской Трубецкого. Она предложила и нам с Иваном Семеновичем поработать, если мы хотим.

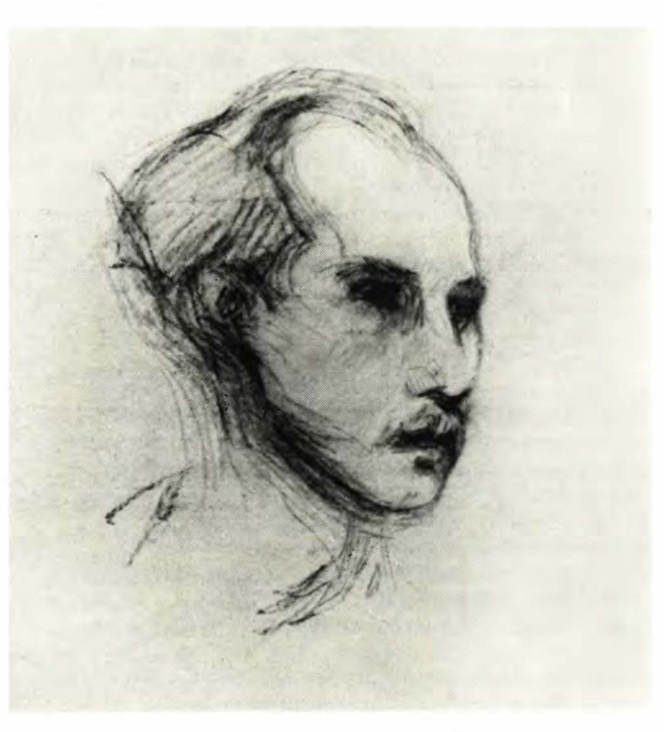
11
В Музее-мастерской А. С. Голубкиной имеется два скульптурных портрета писателя Андрея Белого (1907): первый — гипс тон., 38×22×30, второй — гипс тон., 44×47×37

Иван Семенович сделал тогда портрет Белого — профиль, барельеф, оттиснув впоследствии из фарфора, глазурованного. А я сделала несколько рисунков, где, если слаб рисунок, то передавалась свежая дикость глаз Андрея Белого, среди несколько наплывшего кольца его темных орбит [12].

12
Барельеф и рисунки с изображением Андрея Белого хранятся в мемориальной мастерской художников Ефимовых.

Позируя, он разговаривал с Анной Семеновной, и это был причудливый разговор — игра двух хороших игро-

89 Н. Симонович-Ефимова. Андрей Белый. 1907



ков, из которых каждый бросает по-своему, но оба точно и красиво отбивают.

Он позировал раза два — не больше. Помню, Анна Семеновна заговорила о Льве Толстом, которого она знала лично. О его «жадности», как она выразилась — в том смысле, что он показывает на публику «не себя».

«Под вуалем, — сказал уже от себя Белый. — одна, две, семь вуалей...»

В одном письме Голубкиной к Ефимову (Зарайск, 14.XII.1907) говорится о портрете А. Белого.

Вот это письмо:

«Многоуважаемый Иван Семенович!

Я тут еще двух Андреев сделала. Этот на его стихи и статьи. Мне думается, что эти лучше. Может, как человек меньше похож, а как поэт несомненно больше.

То, что я говорила о обществе, уже в Париже осуществилось — Братство. Об этом я прочитала в последнем номере Руна [13]. Вот не будьте так недоверчивы к моим

13
Вероятно, речь идет о статье Эсмера Вальдора «Художественный поселок во Франции», помещенной в журнале «Золотое руно», 1907, № 10, с. 81—82, в которой описывается деятельность группы литераторов, художников, музыкантов, литографов, объединившихся с целью дать «поучительный пример для плодотворной, справедливой, свободной, гордой и цветущей жизни». Около Парижа они организовали поселок — «Центр обмена между разнородными творчествами». Участники этой группы обязаны были физически трудиться на общую пользу, имели типографию и сами набирали и издавали искусствоведческий журнал, устраивали выставки, концерты. В группу входили не только французы Шарль Вильдрак, Жорж Дюамель, Жюль Ромэн и др., но и русские (Аронсон) и румыны (Бранкузи) и другие.

словам. Это только значит, что вы меньше жили и не чуете еще этого — это сущая правда в наше тревожное и торгашное время.

Попрошу я Вас вот что. Как пойдете в училище, скажите, пожалуйста, Михайле Ивановичу, чтобы прислал мне гипсу. У меня уже ни пылинки не осталось. Если он еще не посылал, то один мешок белого и один серого, а если послал, то ладно. Наши не верят, что вы не сердитесь и дивятся на вас. Теперь я присаживаюсь за мрамор [14]. Не узнали ли вы, когда его надо посылать? Спасибо, Иван Семенович, за все. Так уж я вам благодарна, даже душа трескается.

Нине Яковлевне мой поклон.

У меня эти бюсты Белых странные какие получились. Может это хорошо, а может очень гадко. Не поставить ли их на Союзе? Я что-то не разберу. Толкните, пожалуйста, в бок Василия Васильевича (Переплетчикова. — *Н. С.-Е.*), может он приедет поглядеть и возьмет в Союз, если годится. Боюсь — нехорошо. Адриану поклон. Прощайте, желаю всего хорошего.

А. Голубкина».

14 «Присаживаюсь за мрамор...» — очевидно, речь идет о скульптуре «Портрет Нины Николаевны Алексеевой» (1907, мрамор, 42×23×36,5, Музей-мастерская А. С. Голубкиной). См. список скульптурных произведений А. С. Голубкиной в книге А. Каменского «Рыцарский подвиг» (М., «Изобразительное искусство», 1978)

После одного из сеансов, когда Андрей Белый ушел, Анна Семеновна попросила, чтобы я посидела, и сделала мой портрет [15] быстро, ровно за 20 минут, и не сходя с одного места, ни разу не посмотрев в профиль. Она сама потом удивилась этому.

15 Портрет (бюст) Симонович-Ефимовой (гипс, 46×37×34) в искусствоведческой литературе относят к 1905 г. В каталоге выставки А. С. Голубкиной в 1914—1915 гг. в Москве, в Музее изящных искусств («В пользу раненым») «Портрет г-жи Е.» (то есть госпожи Ефимовой) — отнесен к 1905 г. В каталоге юбилейной выставки к столетию со дня рождения А. С. Голубкиной (Академия художеств СССР, 1964) также стоит дата 1905 г.
Симонович-Ефимова указывает время создания портрета — одновременно с работой Голубкиной над портретом Андрея Белого, то есть 1907 г. По-видимому, ошибка вкралась в каталог 1914 г. В 1905 г. Симонович не могла быть «Г-жой Е.», так как она вышла замуж за И. С. Ефимова в 1906 г.
Два бронзовых отлива с гипса, подаренного А. С. Голубкиной Симонович-Ефимовой, сделанные в 1960 г., находятся: первый — в мемориальной мастерской художников Ефимовых, второй — в Калининской областной художественной галерее. Имеется еще бронзовый отлив с гипса, принадлежащего Волгоградскому музею изобразительных искусств, выполненного в 1940 г. В. В. Лукьяновым, находится в ГРМ.

Последняя мастерская Анны Семеновны в Левшинском переулке — любимая ею и ценимая, которую она сумела сохранить вопреки трудностям в разные времена разным — и удержать.

В смысле житейском — мастерская построена крайне непрактично, но по качеству света, по обширности высоты — это то, что ценила Анна Семеновна и что заставляло ее лишить себя многого, ради обладания этими стенами, в которых она чувствует себя — «у себя в мастерской».

В этой мастерской, которую она занимала с 1909 года, сделано множество больших вещей, бюстов, и почти доделана ее огромная работа — группировка из большого количества отдельных поясных фигур — апостолов, — стоящих на общем постаменте-полке, поддерживаемой двумя кариатидами-фавнами.

Прототипом для одного из апостолов послужил Голубкиной брат ее, Семен, действительно обладавший тем типом русских лиц, которые в то же время и тип греческих философов. Большой, умный лоб, печать торжественности в благообразных, четких чертах.

Увидя на выставке Голубкиной в этом году бюст ее деда — отроческая ее работа, — я поняла, откуда в семье эта значительность в чертах лица. Такая же была сестра Анны Семеновны — Александра.

Из кариатид одна сделана в Зарайске. Вторая — в Левшинском, — обе из дерева исполнены в Левшинском.

В двух кариатидах — характерная для скульптур Голубкиной широта — подобная широте музыкальных произведений Глинки. Удивительно точно даны самые эти существа: сосредоточенные, открытые, светлые, как природа, языческие полубоги.

Свету, падающему на эту скульптуру, есть на что и есть как падать. Фавны, живые в рассказах античных писателей, существуют и у Голубкиной.

90. А. Голубкина. Н. Я. Симонович-Ефимова. 1907



В Левшинском сделан «Лев Толстой» — одна из наиболее зрелых вещей Голубкиной.

Сделаны бюсты Ал. Толстого, Ремизова — из дерева. Носовой, и три головы вместе — из мрамора. Актер Моисси, борзые собаки из камня. Перечисление заняло бы страницы. Ребеночек из мрамора (едва ли имеется другой такой в мире) — с узкими детскими плечиками, с ребячьим звуком губ. Она сделала его по памяти. Это ее племянник, которого она страстно любила.

Сперва Голубкина занимала в Левшинском обе мастерские — обе одинаковые огромные, по обе стороны площадки лестницы. В одной она работала, в другой ставила готовые вещи. Но потом, в 1912 году предложила — сама — Ивану Семеновичу Ефимову, что уступит ему одну мастерскую. Ей совестно стало пользоваться двумя, в то время как у товарища по искусству не было ни одной.

Она уступила ту, в которой работала.

Мастерская еще не была освобождена, когда Иван Семенович перевез две свои скульптурные работы — «Козла» и «Бизона». Их поставили пока в той ее мастерской, где были собраны все вещи Анны Семеновны. Она сама поставила их на одну из полок, покрыла холстом. Потом Анна Семеновна их раскрыла. Они простояли несколько дней, и Анна Семеновна помрачнела.

«Ваши работы мои полки перекувырнули! Ваши — и паслись, и любили, а мои никогда ничего не ели и не пили...»

Это было первым предупреждением грозы, надвинувшейся впоследствии на наши отношения. «Бизон» боднул рогом и не заметил, что «боднул», так сказала Анна Семеновна.

Мы прожили рядом около года.

С нами жила моя племянница, курсистка, математичка, радушное существо. Анна Семеновна любовалась ею как человеком, звала ее заниматься в своей мастерской, даже в то время, когда сама там работала.

Сперва Анна Семеновна часто заходила к нам, иногда несколько раз в день — в минуты отдыха между работой или в сумерки. И к себе звала смотреть ее работу. Мы жили в квартире под мастерской.

Потом Анна Семеновна стала заходить реже.

Ей не нравилось у нас. И действительно — стиль нашей квартиры был не совсем тот, что привлекал Анну Семеновну в большой единственной нашей комнате Хлудовского парка. Богема стала отдавать цыганщиной.

Потом она приходила еще реже. Потом, однажды, сказала: «Давайте, не будем знакомы». Мы были знакомством слишком заполняющим, слишком шумным.

Анна Семеновна впоследствии, через много времени, пояснила: любя нас, она не могла относиться равнодушно к тому, что происходило у нас, прислушивалась, невольно — к шумам, а это ей мешало. «До вас я ведь как жила? Хожу одна по обеим мастерским, и улыбаюсь. Как в лесу улыбаюсь»

Всплывает и другое воспоминание, уже смутное, дополняющее перемену в отношении к нам Анны Семеновны.

Как-то вышло так, что Иван Семенович, переехавши, с места в карьер, начал в ее мастерской большой барельеф «Лося». Начал, когда Анне Семеновне не работалось, после разговора с ней о зверях. Он думал своей работой возбудить и ее, а в своей мастерской, не помню теперь — почему — он не мог его делать. С разрешения Анны Семеновны, но поступил он несколько тяжеловесно, и во всяком случае — неосторожно. Работа затянулась. Огромный барельеф, основательно прилаженный на бревнах...

потом его отливали... Анна Семеновна уже хотела работать — и не могла. Вместо двух мастерских у нее не осталось ни одной. Правда, на недолгое время, — но надо знать, что́ для Анны Семеновны была жажда работы.

Работать она могла только в одиночестве. В полной сосредоточенности в работе. Она меньше всего поступалась в жизни своей работой. Мы в этом отношении очень половинчаты — жертвуем работой по всякому поводу, даже мелкому, недостойному. Образ действий Голубкиной более чем правильный.

Но получилось так: мы встречались на узкой общей лестнице не здороваясь, не замечая будто бы друг друга. Иван Семенович все-таки не мог не приветствовать — молча кланялся. Анна Семеновна — никогда. Шла мимо прямая, сосредоточенная. Она оберегала свою работоспособность. Она воспитывала себя, и была права. Но это было, конечно, слишком тяжело, и, найдя другую мастерскую, мы переехали.

Через год восстановились наши отношения, мы вернулись на прежнее место в Левшинском [16].

Рассказы о многих других случаях «ампутаций» отношений ходили по городу.

Анну Семеновну вообще или очень любили, или относились с неприязнью и с раздражением.

«Голубкина просила такую-то не приходить к ней больше».

«Голубкина не вышла к такому-то, когда он пришел к ней».

Это называли чудачеством, но это сталкивалась глубина с обыденщиной.

Анна Семеновна оберегала то, что достойно оберeганья, для чего можно и именно следует быть жестоким, резать хирургически. Делала она это совсем не так, как сделал бы другой — потому, что она сильно чувствовала, и там, где другой поступил бы с расчетом осторожности — ее душил ужас.

Это меньше всего «чудачество». Она ведь не делала этого, чтобы издеваться над человеком. Делала только ради результата. Чтобы такого-то здесь перед ней не было, и, по возможности, в один миг!

Она была ведь необычайно добрым человеком. Например, отказалась от стипендии в Училище живописи, потому что «есть более нуждающиеся, чем она».

Возвращаюсь к хронике:

Голубкина, за время, что владела снова обеими мастерскими, сделала памятник художнику Никифорову. Об этом следует рассказать то, что я знаю, так как памятник перестал существовать и поэтому может оказаться совсем забытым.

Слеплен он был ею трижды — все три повторения были удачны, и все три погибли.

Первая работа была начата Голубкиной на середине мастерской, а пол, оказалось, не выдержал.

Анна Семеновна сразу заметила повреждение и в несколько минут растаскала по углам мастерской весь памятник — глыбу глины больше двухсот пудов.

16
Сохранилось письмо И. С. Ефимова к Симонович-Ефимовой (из Москвы в Отрадное), которое характеризует дружескую симпатию Голубкиной к Ефимовым (см. письмо на с. 120). Письмо не датировано, но по смыслу, вероятно, это 1911—1913 гг.

Второе повторение она слепила летом. Мы были в Тамбовской губернии, когда Иван Семенович получил от нее письмо с ярко выраженным желанием — почти требованием, чтобы он приехал посмотреть ее работу, которой она была особенно довольна. Ефимов приехал, но промедлил, правда, три дня. Это промедление, оказалось, как-то больно ее ушибло, и она сломала работу. Сломала до его приезда и с оттенком как бы упрека ему об этом доложила.

Третье повторение, выполненное и поставленное на могиле художника (на Миусском кладбище), было разбито вдребезги березой, упавшей на памятник.

Это несчастье было не совсем случайным. Анна Семеновна компоновала памятник в связи с этой березой, большой, слегка склоненной, дающей уютную образующую линию для композиции памятника в пространстве кладбища. На памятнике художник был изображен с палитрой, сильный и величественный. Художник Никифоров был горбун, с умным лицом. Живопись его сильна, бодра и темпераментна. Анна Семеновна вышла удачно из трудной задачи сделать большой горб не жалким. Она утвердила этим памятником Художника как профессию. Палитра — как атрибут профессии, как шпага у военного.

Голубкина работала и над другим памятником, но заказ не состоялся. Это был памятник на могилу знаменитого адвоката Плевако. Заказывала его вдова, которая хотела, чтобы сделана была фигура Иоанна Златоуста.

Голубкина искала облик Златоуста большими рисунками. В неожиданных глубинах жизни черпала Анна Семеновна свои впечатления. Как-то она и Ефимов пошли вместе в Зоологический сад. Маленьких львят сторожиха воспитывала там в своей личной комнатке, и хотя они смешно выбегали из-под ее пышной кровати, из-под розового тканевого одеяла, но во всем чувствовалось, что это будущие львы. Один был болен и лежал с обвязанным животиком.

Анна Семеновна присела около него на корточки и чрезвычайно долго пронизывала его взглядом.

На обратном пути Голубкина не сказала ни слова — что-то обдумывала. На другое утро она торопливо, не здороваясь, позвала нас смотреть ее новый рисунок. И что же? В величественное человеческое лицо Златоуста она смело и откровенно вставила львиные глаза. И это было прекрасно.

Но заказчица, не видя даже ни одного эскиза Голубкиной, выписала вдруг из Италии нечто готовое и пошленькое.

Мы были на Кавказе, когда узнали о неожиданной смерти Голубкиной, узнали уже после похорон.

Нам рассказывали, что на похоронах было много народу.

Она умерла и похоронена в Зарайске [17]. Кроме родных и близких были ученики, товарищи из Москвы.

Представитель от Третьяковской галереи с венком от галереи — Соколов, от Общества русских скульпторов

17
В Зарайске, на городском кладбище, на могиле — гранитная плита с барельефным портретом (скульптор Е. Ф. Белашова). На доме, в котором жила Голубкина, — мемориальная доска (скульптор Е. Ф. Белашова).

18
Общество русских скульпторов (ОРС) — объединение, возникшее в Москве в 1926 г. на основе ранее существовавшего Общества московских скульпторов (осн. в 1925 г.).

(ОРС) [18] — А. Н. Златовратский с венком от Общества, от Главискусства — А. А. Федоров-Давыдов, ученицы — Л. Г. Зандберг, Е. П. Хренникова, Иван Иванович Бедняков — помогавший Голубкиной в скульптуре из дерева, работу которого она ценила; формовщик Г. И. Савинский, скульптор З. Д. Клобукова, формовщик Училища живописи Михаил Иванович Агафьин (бывший бутафор Большого театра). Когда Голубкина была ученицей Училища живописи, Михаил Иванович первый научил ее укреплять большие массы глины связанными проволокой крест-накрест кусочками деревяшек. Он же отлил ее большую работу «Мальчик, выходящий на бой» и не хотел ничего брать за отливку. Сказал: «Вы заплатите мне, когда будете знаменитостью». До конца жизни Голубкина сохранила к Михаилу Ивановичу благодарное отношение.

За гробом, говорят, шла собака Голубкиных.

Анна Семеновна очень любила собак. И лошадей. Она их уважала.

У нас сохранилась тетрадка — семь страничек черновика рукописи Анны Семеновны «Несколько слов о ремесле скульптора».

К сожалению, и в этой тетради нет той главы («О животных»), которую она читала нам до сдачи рукописи в издательство и которую впоследствии она уничтожила бесследно уже в корректуре.

Сохранилась у нас еще одна ее политическая карикатура, нарисованная ею в 1905 году (ползущие сенаторы вокруг Николая II).

Есть еще у нас альбомчик, в который мы иногда записывали иные замечания Анны Семеновны, ее слова, отрывки разговора с ней. Записки эти сохранились, но чтение их, особенно вслух, не может, однако, дать сколько-нибудь верного впечатления.

В речи Анны Семеновны важны контрапункт фразы, крестьянское правильное произношение, необыкновенно гибкий, богатый тонкостями интонаций строй ее серьезного голоса.

И не менее важно было, как выразительно живет в это время ее лицо, предупреждая фразу. А фраза выльется после задержки. Подымутся густые брови. Вдруг нахмурятся с детской серьезностью. Вдруг брызнет теплый свет из глаз, и расцветет все лицо до последнего участка кожи. Или с шумом втянет воздух, задержится слово, сбычившись головой — утверждает, сильно разделяя слова, с очень крестьянским выговором.

Скульптура Голубкиной, так же как все рисунки и как написанное ею — в большей или лучшей своей части сохранилось, но не может сохраниться устная речь ее.

А речь Голубкиной — это самая ее душа, самая суть. В слове, как еще в обиходе повседневной жизни, Анна Семеновна выражалась вся. Я решаюсь сказать, что гениальность Голубкиной выражалась в устном ее слове даже еще полновеснее и явственнее, чем в ее скульптуре — как это ни странно формулировать. Скульптура не успела, быть может, взять от нее все, так как для ее творчества не было простора.

Но не все дело в этом. Хочется рассмотреть это глубже.

Язык Голубкиной — это народный, русского народа язык — драгоценнейшая жемчужина человечества. Анна Семеновна не оторвалась в этом от народа — редчайшее счастье ее и наше.

Знание народа и языка его выросло из впечатлений детства и юности, в городке Зарайске. На постоялом дворе останавливались обозы; мать Анны Семеновны, хозяйка, кормила возчиков и вела с ними беседу, которой, надо прибавить, те дорожили.

Анна Семеновна, ребенком, любила слушать эти беседы — рассказы возчиков, реплики матери, всегда серьезные.

В противоположность этому крепкому фундаменту русской речи — скульптура ее, как форма, на народный фундамент не опиралась.

Народная русская скульптура (особенно из дерева) веками выработанная, ваяние из одного куска большими планами, причем вещь имеет смысл только целиком. Это «конструкция». Скульптура Анны Семеновны не «конструкция». Анна Семеновна в разговорах на эту тему относилась необыкновенно враждебно к «конструкции». «Редькой вверх — редькой вниз», как они с Иваном Семеновичем это кратко называли.

У Голубкиной живет каждый кусок.

У кого, кроме как у греков, прекрасен и индивидуален по фактуре каждый отдельный — даже отбитый — кусок?

Это так и у Голубкиной. А еще у кого? Ни у кого, не исключая Родена, которому современники — соотечественники Голубкиной охочи ее подчинять.

В слове Голубкина огромна, как вся история языка народа.

В скульптуре — она — мастерства огромного, знания и опыта величайшего — во многих вещах умопомрачительно красива, но индивидуальна.

Я пишу «но» потому, что индивидуальна — следовательно, не всем понятна.

Чтобы понять скульптуру Голубкиной, надо знать ее самою. Надо знать ее русскую непримиримость с тем, что было благополучным.

«Довольство» выглядело для нее «самодовольством»; идеал она искала в страдающем; героев — в так называвшейся в то время «средней толпе». Она видела сверкание самоцвета не граненного — дикого, и изображала это сверкание. Среди дикой коры.

Кроме того, скульптура Анны Семеновны — это не осязание, это зрение.

И в жизни она не была человеком осязающим. Она была смотрящим.

Не только случайность, что она не была женой, матерью. Она смотрела на людей со стороны.

Горячо, — но со стороны.

Не это ли свойство отражалось в ее рукопожатиях? то есть именно — это не было руко-пожатие. Она только подавала свою — в жизни сильную — а тут вдруг сделавшуюся безжизненной, — руку тряпочкой, которую другому оставалось пожать. Между прочим, это-то тоже послужило поводом ссоры с Серовым, который принял свойство за намерение и оскорбился.

Однажды Иван Семенович показал Голубкиной, как она здоровается. Она ужаснулась и несколько дней старалась делать иное движение. Потом сказала: «Ну, я буду опять по-старому, так чтой-то трудно».

Она охватывала людей зрением, досоздавая из их внутреннего содержания внешний их, более яркий облик.

Особенность некоторых скульптур Голубкиной — мягкие, полные своего, то есть их свежего дыхания и содержания; благородные формы отдельных центральных мест окружены бывают колючими поверхностями, где все — дыбом. Барельеф на Художественном театре, две вазы и несколько быстро сработанных — в полчаса — в час — бюстов.

Также — дыбом — чувствования Анны Семеновны.

В мастерской на Балчуге и в Крестовоздвиженском сделано наибольшее количество вздыбленных поверхностей.

Но в сырой, легкой, воздушной глине, из которой работала Анна Семеновна, эта «земля дыбом» не была той колючестью, которую мы сейчас видим, глядя на ее вещи, отлитые в бронзе.

В глине эти места — воздушность, подъемы и падения, буря, которую всякий иной материал действительно умерщвляет.

Та поверхность, которую дала им Голубкина (я говорю о тех местах ее скульптуры, про которые говорят, что это живопись, а не скульптура), эта поверхность как нельзя более соответствовала теме в то время, когда Голубкина творила. Была родственность моменту. Она выбирала ее из вещи с таким же вихревым устремлением, как и тематическое содержание этих вещей. Вазы — изображают вихрь. Барельеф на Художественном театре — это буря революции.

Работы Голубкиной, отлитые (в гипсе, в бронзе), мы должны уметь восстанавливать в нашем воображении в первоначальном их материале — стихии Голубкиной — в сырой, свежей, чистой, девственной глине.

Я не случайно назвала глину у Голубкиной девственной.

Голубкина очень «по-знатецки» отличала глину измятую от глины свежей. На этом основана система ее работы.

В мастерской Анны Семеновны и чувствовалось, что глина — это ее полнокровный товарищ по искусству. И с этим товарищем — она не запанибрата.

Мастерство обращения Голубкиной с глиной исключительное. На основе знания и опыта — величайшего.

Кто может и мог сделать бедро такое, как у «Идущего человека»? Нет, перечислите имена скульпторов всего мира после Возрождения — вы не остановитесь ни на одном! Ни у кого не будет такой Жизни (Жизни с большой

буквы) — в связках, в костях, в густом мясе, в легкой коже, в трепете тела. Это прочищенная плоть, идея костей, связок.

Подумайте об этом. Переберите всех, включая Майоля. Да — великие категории: цельность, композиция, равновесие масс. Но здесь не менее великая категория — отображенный искусством сияющий закон природы. Такого «промытого», такого верного, вернее верного, изображения, с тончайшей функцией — притом образца такой красоты и благородства вы не найдете ни у кого. Именно потому, что Голубкина впивалась, отдаваясь моменту со всей страстью, без остатка, с огромной силой всего данного ей дарования и физической силой огромной.

Вот когда понятным делается, зачем Голубкиной одиночество, зачем гнать от себя всех, засоряющих внимание.

У всех ваятелей — я не ошибусь, если скажу — всего мира — глина пережеванная, перемятая, безразличная, так как они рассчитывают на нее как на промежуточный материал.

Так — воду можно провести по трубам, чтобы иметь ее. А ручей бежит с горы, по камешкам долины, тоже неся воду, но исполняя главным образом все функции воды — шумя, пенясь, журча, блестя, служа средой быстрой рыбке.

Бюст «Неизвестного человека» в мастерской Голубкиной — это мировой шедевр скульптуры, торжество глины, максимальная спетость ее свойств с рукой мастера, виртуозно ею играющего.

Глина где-то блестит, горит; глина где-то сорвана единожды и навеки; где-то, на лбу, по ней проведено невыразимо точной рукой, как ветром по грозовой туче, надвигающейся на полнеба; где-то — на кисти руки Льва Толстого, она оформилась прикосновением, нежнее воздуха; где-то, на коленке «Идущего», завернута круто и густо; где-то залоснилась граненостью широкой кости; где-то обтекает, как струйка воды, подвижные губы («Странница»).

И все цельно, единым духом.

Долго ношено — быстро выполнено.

Как во всех, особенно высоких, понятиях человеку не дано пребывать сколько-нибудь продолжительно (чем понятие выше — тем короче миг) — так творческий акт человека вообще недолог. Анна Семеновна успевала все (я говорю о лучших вещах) сделать в эти минуты.

В них — не «работа», а Творчество.

Работа в них предварительная, долгих лет и вникаский. Тренировка руки — в мастерских. Тренировка глаза — в музеях.

Более слабыми ее вещами, которые, думается, и повредили ей в мнении современного ей общества, я считаю: две мраморные головы вместе — одна широкая, другая — вытянутая. Вазы. Несколько голов из мрамора — вытянутых [19]. На этих вещах, быть может, больше или меньше влияние временных периодов психической неустойчивости Анны Семеновны. Но вещей этих вовсе не так много, чтобы они были характерны для Голубкиной, как это представлялось болтливому, шарахающемуся, легкомысленному обществу.

19 Может быть, автор говорит о скульптуре «Двое» (мрамор, 1910, Музей русского искусства, Киев).

Еще о глине Голубкиной: к чистоте нравственной, если можно так выразиться, чистоте, и именно девственности глины Анна Семеновна была щепетильна до размеров абсолютного.

Кроме того, что на эту тему написано ею прекрасно в книге «Несколько слов о ремесле скульптора», она рассказывала, как ее учитель по Училищу живописи, скульптор Сергей Иванович Иванов, которого она почитала и признавала своим Учителем (Учителем с большой буквы), однажды велел сторожам вышвырнуть во двор большое количество глины, из которой был слеплен этюд ученика, прилепившего окурок к своей работе. Иванов считал, что недостаточно только сломать этюд. Ему глина, участвовавшая в безвкусной шалости, противна была, как оскверненная, то есть зараженная вредным началом.

Тон, которым рассказывала это Анна Семеновна, ставил знак равенства между отношением Иванова к глине и к мастерской и ее собственным[...]

В юности Анна Семеновна болезненно стеснялась своего большого роста, за который ее в провинции дразнили. С тех пор она отрезала себя раз навсегда от личной жизни и была строга к себе.

«Не везло» с заказами, «не повезло» с личной жизнью — это-то и есть «везло», — потому, что дало работы Голубкиной.

В скульптуре из материала, в мраморе, дереве — поверхности обработаны иначе, чем в глине.

В глине — умопомрачительной высоты куски и отдельные вещи («Сидящий натурщик») чередуются с колючестями (барельеф Художественного театра).

В дереве Голубкина ровнее. И в смысле качества всех работ из дерева, и в прямом смысле фактуры.

Она обрабатывает дерево сполна, не оставляет никогда кусков, не тронутых, со случайными корешками, корой, рыхлостями, как это делает Коненков.

Дерево для нее плотная, шелковистая масса.

Зато мрамор щеголяет и своей каменностью, искристостью (она оставляет часто куски глыбы только грубо оббитые), и мягкостью предельной — лицо, щеки, губы.

Глину же Анна Семеновна понимает как материал настолько податливый, что отражает не только легкое прикосновение, но мысль. Она говорит ученикам: «Подумайте о том, что живот дышит, — он у вас и выйдет».

Глину Анна Семеновна никогда не трактует под камень, под материал. Поэтому не правы те, кто называет скульптуру Голубкиной «живописью». Это стихия глины, которую только смотреть приходится в отливе, в закостенелом виде — в гипсе, в бронзе.

Но что же делать, если нельзя глину сохранить иначе?

Впечатление мощи, солидности, классичности вещей Голубкиной растет в ее произведениях с течением времени.

Классичность — в смысле знания тела — настолько глубокая, что оно сделано с видимой легкостью.

Выписываю из тетради Анны Семеновны, которая хранится у нас. К сожалению, ни одна из записей не помечалась в свое время датой. Теперь можно только сказать, по памяти, что записи эти мы делали с большими промежутками времени, не раньше 1906, не позднее 1912 года[20].

«Чтобы быть художником, надо себя воспитать, душу свою. Это — можно. Хорошо много перетерпеть, солонее будешь. Ведь всякая работа похожа на того, кто ее делает, весь характер отпечатывается. Человек лживый не может дать высокой вещи. Он лжет во всем».

Увидала акварель Ивана Семеновича — белая лошадь, видимая со спины, бежит запряженная.

«Это кто нарисовал лошадь? Это, знаете, лошадь удивительная. Ух, какая хорошая. Вы не знаете, что это за лошадь!»

Я рассказала, что Серову этот рисунок понравился и что он по лошади верно угадал даже, кому она должна была принадлежать.

«Я удивляюсь, что Серов так сказал. Я и слышать не хочу этого. Совсем при ней нет человека, и хочется думать, что у ней нет хозяина. Не хочу и слушать. Весь ее нрав тут. Удивительная у нее душа: добрая, верная, хорошая. Ишь, какая. И при ней нет никого. Очень хороша. Точно хорошая душа упала и бодро стремится вперед. Талантливая у нее душа просто.

Хороший человек бежит».

Говорили о счастье. Иван Семенович развивал свою теорию о «созерцании»: перл всего — созерцание; в самых лучших на земле условиях — художники; их меньше всех других отвлекают и затягивают житейские мелочности.

Анна Семеновна слушала нахмурившись, руки в карманы.

«А коровье созерцание? и паук вон в углу созерцает. По-вашему вышло, что все это счастье разошлось вот по всем — ничего и нету. Ну, как же это так? Лавочник стоит ниже паука? Ишь какую он на себя пышность напустил. Чего он уж это так расфуфырился?!

Да и как это? вот, вы подумали о земном, так уж у вас и венца нет на голове? Вот он — погодите-ка (она светло и хитро вдруг улыбнулась, взглянув на Ефимова) — он завтра пойдет за инструментами к Коненкову — с него все его венцы и посыплются. А кондуктор в трамвае будет в венце. Нет, тут нет никакой чтой-то границы... Неправда вы это все говорите».

Два павлиньих пера были прикреплены у нас на белой стене в Хлудовском тупике. Анна Семеновна: «Глазато какие несчастные, жалкие», и собралась уходить — не может видеть их выражения. Мы только тут заметили, что из перьев получилось лицо. Мы перевернули перья вниз — глаза стали свирепые.

«Ну, так им лучше, а то жалко». И осталась.

20 Приводимые ниже записи разговоров А. С. Голубкиной не являются стенографически точными, однако Симонович-Ефимова и И. С. Ефимов записывали дома ее слова сразу после беседы и, конечно, с возможно большей полнотой. В книге Ивана Ефимова «Об искусстве и художниках» (1977) также приведены слова А. С. Голубкиной, записанные им, и его воспоминания. С. 187—191.

В ответ Ивану Семеновичу, который укорил ее, что похвалила бездарного ученика:

«Вы говорите — я Володченкой восхищаюсь: то улитка ползет, а то конь бежит. Скажут — ишь, конь ленивый — а то улитка — ишь, резвая какая, как поползла».

Рассказывала, какого она хотела сделать, в бытность свою ученицей Академии художеств, старика, а Беклемишев не позволил.

91. Н. Симонович-Ефимова. Наброски фигуры А. С. Голубкиной. 1926



«Я так удумала: на солнышке у дороги сидит старичок, спустил рубаху и чегой-то в ней копошится. Не то вшей ищет, не то так что-то копошится. Чтобы чувствовалось, что прохожие идут мимо и не знают, что он там делает. В натуральную величину. И глину хотела свою, и каркас свой принести, и натурщику платить — только дай сделать. Ну, я его могла тогда в один день сделать.

Нет, не позволил, «Мы не можем выпустить плохой вещи из нашей мастерской». А чего «выпустить»? Я говорю — да вы его сломайте! только сделать-то дайте. В помойку «выпустите». Нет, так и не дал. А мастерская сделана на 25 человек и в ней один ученик — Шервуд, целый год одну и ту же голову мажет. И Маковский не заступился. Боится. Вот оно, чудушко-то какое».

Она ожидала, что ее посадят в тюрьму [21]. Приехала в Москву[...] мрачная и трагическая[...] И она торопилась передать кому-нибудь свои знания, говорила как проповедник. Просила собрать ей вечером «самую зеленую молодежь», чтобы говорить с ними. Я была как раз тогда в таком глупо-счастливом настроении [22], что ничего не могла бы ей отвечать в таком тоне, и хотелось просто слушать разиня рот. А внутри все дрожало от волнения.

21
Речь идет, вероятно, о 1907 годе, когда А. С. Голубкина подвергалась особенно сильно преследованию за политическую деятельность (арест и допрос — март 1907 г., суд — сентябрь 1907 г.)

22
Симонович-Ефимова в это время переживала счастье недавнего брака с И. С. Ефимовым.

92. Н. Симонович-Ефимова. Наброски головы А. С. Голубкиной. 1926



«В мое время в училище профессора выходили из класса такими богами, что дух замирал на них глядеть. Идет такое стадо великолепное и не дрогнет. Боги! А теперь разве так они ходят? Да они теперь просто ползают и дрожат. И вот какая-нибудь «Голубая роза» тоже этому помогла. Нате вот, как можно рисовать по-другому! Вот они боги-то и перескакивают».

«Мне думается, что старые вещи еще оттого хороши, что по ним прошло время. И свет.

Свет давит. Я раз сидела в комнате вроде колодца — и чувствовала, что свет сверху. И скульптура меняется от времени. Посмотрите статую, только что вылепленную — в глазах думы черные. А после свет проникает ее всю и останется уж в ней. Тени будут светлее. Тут есть какая-то химия. Есть! Свет остается в ней и меняет ее всю. И то, что на нее смотрели, тоже по ней чувствуется. Ее

уж всю обглядели глазами, и она изменилась от этого. А подумайте, если так веками! Да еще время ее исколупает всю.

Свет огладит — какая она будет-то! Они (статуи) жили, это чувствуется».

Свойство мысли Голубкиной, поскольку оно отражается на разговоре: Анна Семеновна углублялась целиком в мысль одну и единую. У нее совершенно отсутствовал тот, почти поголовно распространенный тип разговора — прыгать или хотя бы переходить в разговоре с одного на другое, перебирая все попадающееся под руку так, что, как бы и ни были животрепещущи темы, все же остается разговором в порядке «обозрения», «ревю».

Разговор Анны Семеновны — это не обозрение, а углубление — это погружение всем существом в мысль, одну мысль, как делают те, кто хочет и кто умеет думать.

Вы с ней говорите. Может быть, с глазу на глаз Разговор ваш ушел далеко от первой темы, вы много говорили. Может быть, горячо. Вдруг Анна Семеновна вставляет реплику. Реплика эта целиком относится к первой мысли и такова, что видишь, что Анна Семеновна ничего не слыхала из последующего. Она была вся в одной мысли — думе — и понимаешь, что она не уйдет от нее, пока не исчерпает, не рассмотрит близко, как ученый, который штудирует. То есть гениальный ученый, который умо-зрит, то есть гений прозревает.

Прийти к ней — это значило пересмотреть себя всего, потому что Анна Семеновна в разговоре пахала глубоко

Войдешь к ней — она сидя приветствует: «Ну, сказывайте», и начнет ставить самовар или доставать кушанье из горячей духовки.

Причем, что значит — Голубкина ставит самовар? Спокойно, слегка шаркая домашней обувью, большими шагами пройдет раза два по комнате, затрещал тут же, около, переломанный пучок лучины, громыхнула труба — уже и кипит самовар. У нее все делалось быстро, споро и легко.

Она была очень большого роста, и все движения поэтому давались большими линиями — очень выразительно и ясно.

Сложившись над самоваром — улыбается ласково — и углами глаз, и всем ртом, и бровями, перед тем как сказать.

Ее обычная формула обращения — «Сказывайте! Что же вы ничего не сказываете?» — более или менее упорно требующая полной сообщительности от другого, менее всего могла быть отнесена к ней самой. Анна Семеновна не открывала крупных линий переживаемого ею момента, даже полусловом не проговаривалась. О многих из этих линий мы узнавали от нее через годы!

Но душевный темперамент ее был таков, что она всегда была в состоянии давать свой огонь, если хотела его дать, в его натуральную величину, и ожидала того же уменья от других.

Однако обыкновенные смертные могут это делать в исключительные минуты, под влиянием потрясшего толчка

Надо накопить еще потенцию, и не всегда ей суждено пристойно разрядиться.

Потенция души Анны Семеновны всегда велика, всегда высокого напряжения. Поэтому разрядка всегда оправдана, как бы ни казалась она произвольной, резкой, причиняющей незаслуженную (по большей части — в крупном масштабе — заслуженную) боль.

Водопад не ленится грохотать и сверкать радугами. Гром не стесняется перекатываться по всему небу, пугая притихшего путника.

«Я родилась во время пожара, и характер у меня пожарный», — сказала Анна Семеновна.

Контуры частных жизней в России в только что прошедшую эпоху характеризуются половинчатостью, мягкостью.

Намерения Анны Семеновны ярко выделялись среди засоренности тогдашних интересов артистов своей определенностью и всецелой отдачей себе одному.

Анна Семеновна бросит мысль — глубокую и обширную, от которой дышится, как в поле. Потому что вся настоящая, какая только присуща Слову, сила выражения была у нее.

Это не притертая, затертая, приличная, сглаженная обстоятельствами привычка выражаться. Слова Анны Семеновны — каждое — это золотые слитки, которые летят в слушателя, причиняя и восхищение, и часто боль — за собственную, этого слушателя, серость, половинчатость.

Речь русского народа всегда цветиста и сильна, но она бывает расплывчата, если человек не собранный. Анна Семеновна была собрана в Искусстве. Из этого одного центра, предельной силы, определенности и остроты, вылетали ее слова, очень точно отмеренные, огромные, но взятые с точностью аптекарских весов.

Теперь за нее говорить будут ее произведения, которые, действительно, молчать не собираются и с каждым годом делаются красноречивее.

Недаром Анна Семеновна повторяла, не надеясь на современников: «Будут потом люди — вот с кем мы поговорим».

Это оправдывающееся предчувствование, предполагающее также и людей, которые будут способствовать этой возможности общения будущих поколений с огромным мастером, — делает честь предугаданию Анны Семеновны, в свое время поддерживавшему ее в столь же тяжкой, сколь великолепной ее жизни; делает честь и этим людям.

1936

Николай Дмитриевич Бартрам и театр кукол [23]

23
Симонович-Ефимова подготовила эту статью в 1936 г. для публикации, частично использовав в ней то, что было ею сказано на гражданской панихиде Н. Д. Бартрама в 1931 г. Статья полностью не была опубликована. Несколько абзацев из нее приведено в статье А. Н. Изергиной «О моем отце, художнике Н. Д. Бартраме» (в сб.: Н. Д. Бартрам. Избранные статьи. Воспоминания о художнике. М., «Советский художник», 1979, с. 143)

Николай Дмитриевич Бартрам для советских кукольников «первого призыва» был крупной фигурой и играл заметную роль в их среде, которую больше никто не брал на себя в то время.

Он деятельно интересовался судьбой кукольных театров, потому что это было смежной областью с игрушкой, которой он посвятил жизнь, и эта смежность была для него достаточной причиной, чтобы считать кукольное дело своим кровным.

Многим начинающим кукольникам он помог войти в жизнь, помог развить свое искусство, давая у себя в Музее игрушки место, где бы они встречались со своей аудиторией. Проторенного пути у кукольников тогда еще не было, не было и места, где бы дети, регулярно, могли их видеть. Николай Дмитриевич устраивал с 1925 года спектакли кукол для маленьких посетителей Музея игрушки

Эту необходимую для начинающего кукольника, полезную для жизни музея, практику он дал сперва В. П. Херсонской и М. П. Потемкиной, предпринимавшим тогда первые свои шаги в Кукольном театре, Л. Г. Зандберг и Е. П. Хренниковой, расширявшим в то время свой репертуар, С. В. Образцову.

В то же время он стал устраивать и более парадные вечера с приглашенной публикой, состоящей, по большей части, из ответственных работников в области детского воспитания и театральных искусств, знакомя их, таким образом, с новой областью и с отдельными кукольными театрами.

Эти выступления велись обычно по следующей программе: доклад о театре кукол — вообще или о данном театре и спектакль. Затем обсуждение.

Так проведены были в Музее игрушки доклады С. В. Образцова об американском театре кукол; Н. Я. и И. С. Ефимовых — о старом и новом петрушке; Н. Г. Шалимов познакомил с пьесой, где действовали куклы, исполненные им в необычайном гротеске; Е. Н. Ленский — сыграл «Царя Максимильяна» [24] на кукольной сцене; Е. И. Дмитриева показала «Репку», поставленную впервые. Д. Н. Липкин — кукол своей системы (руки сгибаются в локте с помощью шнурков); И. А. Зайцев показывал не раз свой народный театр марионеток и петрушек

24
«Царь Максимилиан» (полностью: «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе») народная драма первой половины XVIII в.

В 1927 году по инициативе и при непосредственном участии в организации Николая Дмитриевича и сотрудников Музея игрушки, была устроена первая Выставка кукольных театров. Она занимала большой зал Музея на ул. Кропоткина. Привлечены были экспонаты из Ленинграда (ТЮЗ) и частные коллекционеры.

В связи с этой выставкой был предпринят ряд докладов, где кукольники рассказывали о психологической и историко-биографической стороне своей деятельности. Был проведен семинар, обмер и описание кукол, бывших на выставке.

У Николая Дмитриевича была идея «постоянного театра кукол». Спектакли оповещались по городу афишами

В 1927 году, по инициативе Н. Д. Бартрама, отдельные номера кукольников были сняты на киноленту: для международной выставки кукольных театров в Праге и для фильма для Москвы (об игрушке) [25].

С начала и до конца своего существования в Москве Музей игрушки был базой для театров кукол: тут устраивались из года в год собрания кукольников под бессменным председательством Бартрама.

Николай Дмитриевич собирал все выходящее в печати по части кукол, а так как у него было свойство, основанное как на личном обаянии, так и на популярности в данной области — кукольники могли быть спокойны, что все опубликованное у Бартрама найдут[...]

В 1930 году был сделан в Музее игрушки доклад Бернштама о Международном конгрессе кукольных театров в Париже, на котором он присутствовал лично. В том же году состоялся спектакль в помещении Музея игрушки — «Кукольный театр через века», устроенный Н. Я. и И. С. Ефимовыми совместно с Центральным музеем народоведения на тему уличных народных спектаклей в Средней Азии.

В марте 1931 года Николай Дмитриевич дал помещение музея и сам принял деятельное участие в общественном праздновании тысячного выступления кукольного театра Н. Я. и И. С. Ефимовых. Ему принадлежало вступительное слово

По окончании вечера, когда мы складывали театр, убрали кукол и снимали со стен свои экспонаты, Николай Дмитриевич, оставшийся, в качестве хозяина, один в зрительном зале, сказал нам: «Я очень рад за вас. Все было так душевно и симпатично. Так справить юбилей, дай бог всякому. Словом, я счастлив был бы, если бы мне кто-нибудь устроил такой праздник, так отметил бы мою работу».

Это было в год его смерти, и если тогда грусть, сквозившая в его словах, могла показаться излишней, потому что была уверенность, что юбилей Бартрама справляться будет торжественно, но не скоро, то всего через четыре месяца мы поняли, что скорбная нота в вырвавшейся у него мысли была оправдана. Он смертельно болел давно, но смерть застала его на его рабочем месте.

На гражданской панихиде Николая Дмитриевича 18 июля 1931 года люди собрались для печали, тогда как все привыкли идти на зов Бартрама для бодрого праздника, праздника Культуры, потому, что это всегда были новинки в том или другом Кукольном театре, сообщения, лабораторная работа, и в Музее, согретом безграничной любовью к делу, работа превращалась в теплый, необычайно веселый праздник.

Чем больше в то время было буйной жизни, тем глубже теперь тяжелое чувство совершенно незаменимой утраты.

Обе чаши весов ведь должны быть равно весомы.

И если сейчас грусть превышает, то потом, с годами, перевесит и выявится то огромное в мире Культуры,

25 В 1927 г. Н. Д. Бартрам организовал киносъемку одного из вечеров со спектаклями кукольных театров, проходивших в Музее игрушки. Кинолента, снятая молодым режиссером Г. Л. Рошалем, сохранилась. На ней запечатлены сцены из представлений народного петрушки, приготовления актеров к спектаклю и шествие кукольников со своими куклами. Показано, как Ефимов несет чемоданы с куклами, играет с индонезийской маской. Заснята вся постановка басни И. А. Крылова «Волк и Журавль». Кинолента хранится в мемориальной мастерской художников Ефимовых.

чего таким монументальным представителем был Николай Дмитриевич.

Николай Дмитриевич Бартрам — из тех людей, смерть которых особенно потрясает, так как еще при жизни они столь значительны, что кажется, что они будут всегда, — столько перекрещивается в них путей искусства.

Помимо своего специального дела, он протягивал крепкую, деловую, умелую, с технической хваткой руку — отраслям Искусств, с виду как будто далеким, но по существу тесно связанным с главной его специальностью.

Первые шаги нового Театра кукол, не уверенного еще в себе, индивидуальные, не знавшие еще себе цены, — были отмечены Николаем Дмитриевичем тотчас, и смело он указал на них в печати как на будущую актуальность.

Он был не только по-музейному — хранителем, — но взращивателем в самой жизни.

Причем системой Бартрама было не «покровительство» одному какому-нибудь театру, а создание возможности всем проявить себя, работать, развиваться, слабейшего — подтянуть, выровнять фронт, дать возможность поделиться новым интересным начинанием [...]

Человек крупного масштаба, сочной, живописной души, прожив всю жизнь в одном городе, он был многим известен, близок и дорог пожилому и семилетнему гражданину [...]

Известность, полезная больше всего его делу, так как к ней уже само стягивалось все интересное в области игрушки и кукольного театра.

В наши времена быстрого изменения быта, людей, имен — честь и слава Николаю Дмитриевичу, пронесшему свое знамя на глазах у каждого из сражающихся. На знамени этом написано было то, что написано на знамени всех лучших людей, — беспощадность к себе ради любимого, совершенно объективно значительного дела.

С первых шагов нового кукольного театра, с первых дней нашей, Ефимовых, деятельности Бартрам отметил эти шершавые спектакли в потоке революционных новостей. На первом нашем ответственном выступлении в Эрмитаже — летом 1918 года его знакомая, крупная фигура сразу бросилась в глаза в рядах зрителей. И это ободрило нас.

Надо вспомнить, что жанр кукольного театра был в то время новым, дорога новому петрушке была не проложена, отношение было не установлено. Был лишь презренный, для «культурного зрителя», уличный петрушка, и когда мы стали насаждать его на эстраду — место его надо было еще завоевать и закрепить. Бартрам способствовал этому своей статьей в «Вестнике Союза Декоративных Искусств».

Поэтому, когда, соприкоснувшись с кукольным миром, в том же 1918 году, мы увидели, что гибнут у старых кукольников предметы их древнего мастерства, то обратили на это внимание именно Бартрама, уверенные, что он найдет способ сохранить для истории эту уходящую в безвестность оригинальную отрасль культуры. Мы привели Николая Дмитриевича в самое гнездовье старинных московских кукольников — в переулок между Москвой-ре-

кой и Новинским бульваром. Помню, как мы втроем присели отдохнуть на травянистый холм, беседовали о куклах и о старых кукольниках.

Позднее, театр марионеток, купленный Бартрамом у вдовы народного кукольника А. П. Седова, стал действовать в Музее игрушки, привлекая публику и знакомя широкие круги с этой редкой театральной формой.

Таким образом, хотя Николай Дмитриевич не был ни кукольником, ни деятелем театральным, кукольный театр многим ему обязан[...]

В 1936 году выбыл из строя еще один кукольник, работавший непосредственно в тесной связи с Музеем игрушки, — Иван Афиногенович Зайцев. Все меньше остается деятелей, знавших Бартрама лично.

Не только практическая, реальная польза дать ожить залам Музея игрушки и дать опериться театрам — руководила Николаем Дмитриевичем. Тут действовала его личная любовь к этому делу как к зрелищу. Он рассказывал, как в начале XX века он встретился раз с художником В. А. Серовым на «народном гулянье» в Москве, и они вместе долго наслаждались петрушкой.

Николай Дмитриевич Бартрам — объединитель кукольников, пропагандист, собиратель материалов и исторической и текущей литературы по кукольному делу, методист, пользовавшийся популярностью, которому все кукольники доверяли, — вот его специальное, завоеванное личными свойствами место.

Новые театры кукол всего Союза должны сохранить благодарную память об их Объединителе, первом знаменосце их цеха, умершем на своем посту.

1936

Несколько слов об Елизавете Сергеевне Кругликовой [26]

Есть художники, искусство которых — в их жизни.

Они творят жизнь искусства не только своего, но и окружающих, и влияние их значимо.

Делается это непроизвольно: просто, относясь с интересом к людям искусства, обладая живым умом и знаниями, а главное, специальным даром сплачивать вокруг себя людей, они вызывают ответные силы на работу в окружающих. Таким человеком была, например, скульптор Анна Семеновна Голубкина, гениальность которой в жизни, непосредственном духовном влиянии, была сильнее даже, чем в скульптуре.

Елизавета Сергеевна, в другом направлении, чем Голубкина, имела значение для Искусства — существуя.

Это был человек, насквозь пропитанный культурой, и при своей активности, возбужденности в искусстве без падений и угасаний, всегда ровная, с незыблемыми устоями, она поддерживала всех, у кого она была в поле зрения.

[26] Данная публикация является записью выступления Симонович-Ефимовой на вечере, посвященном Е. С Кругликовой, в студии-мастерской И Нивинского (Москва) в июле 1945 г. Впоследствии была ею литературно обработана.
Е С Кругликова — художница, график Широко известны ее произведения в технике офорта, монотипии, акватинты. Преподавала технику офорта в Париже (1909—1910) в академии «Ла Полетт» и в своей мастерской на улице Буассонад 17; в Ленинграде в Государственных трудовых мастерских декоративного искусства (1921—1922), в Высшем институте фотографии и фототехники (1921—1922), на полиграфическом факультете Академии художеств (1922—1929). В Париже у нее учились мно-

гие художники как русские, так и иностранцы. Работы Кругликовой находятся во многих крупнейших музеях СССР и за границей. (См.: Е. С. Кругликова. Жизнь и творчество. Л., «Художник РСФСР», 1969. Составитель П. Е. Корнилов.)

Я знала ее плотно в Париже, начиная с 1900 года и по 1911, а в другие года — до и после — встречались.

По воскресеньям, по вечерам, неукоснительно, в течение ряда лет, у нее на улице Буассонад, 17, собирались художники — русские, французы, испанцы... Однажды я видела у нее среди гостей двух художников басков.

Не напрасно она сказала как-то, смеясь, в Париже «Мне после смерти поставят памятник на улице Буассонад».

В обширной ее мастерской, где стоял офортный станок и висели этюды — не только ее, но и кого-нибудь, кого ей хотелось выдвинуть, — кишмя кишел народ. Разговоры, споры, обсуждения — на французском, английском, русском. Особенное оживление было в феврале, марте, во время выставок.

Наливали себе в изящные чашечки горячий-прегорячий английский чай, кушали изящное печенье, в достаточном количестве расставленное на столах в разных концах мастерской, фрукты. Засиживались до поздней ночи.

Один искусствовед француз, месье Бо, устроил как-то у Кругликовой ряд своих лекций по философии рисунка, композиции. У меня до сих пор хранятся напечатанные его тезисы. Впоследствии он повторил этот курс в Сорбонне. Беседы при участии Бо, уже помимо лекций, у Елизаветы Сергеевны, на темы современных течений в искусстве, были интересны.

Приезжает российский юнец — художник, ничего, может быть, кроме Строгановского училища, не видавший... Показывает свои акварели Кругликовой. Она, если вещи ей нравятся, демонстрирует большому числу лиц. Молодого художника обступает разнообразная культурная среда собратьев по искусству, он сразу получает опору во мнениях — объективных и горячих. И бодрее пускается в плавание начинающий по прихотливым волнам житейского моря.

И просто, непосредственно, весело было у нее.

Елизавета Сергеевна была талантливым актером и режиссером и позднее даже прославилась этим в Крыму, в литературном кружке Макса Волошина, где всегда, как только она появлялась, завязывался «театральный сезон». Кругликову даже «выписывали» в Коктебель, если затевался домашний спектакль, потому что она воодушевляла, сплачивала, давала ход машине.

У Волошина гостили музыканты, писатели. Сочинялись специальные на литературную злобу дня скетчи, шутливые оперетки. Елизавета Сергеевна исполняли всякие роли, но преимущественно мужские. Пела, танцевала — не чинясь, потому что ее заинтересованность была не в том, как она исполняет, а в том, что она исполняет. И всегда это было хорошо.

В Париже она изображала — изумительно — Сергея Ивановича Щукина: как он ходит по маршанам, покупая Гогена, Сезана, Ван Гога, по мастерским художников (и кто-нибудь изображал этих художников, в которых разгораются и гаснут надежды). Изображала дельцов-маршанов и сопровождающих их лиц.

Кругликова брала зонтик, надевала котелок, изменяла походку, звук голоса, прищуривала глаза, откидыва-

лась — мы видели и слышали Щукина с небольшим его заиканием и повадкой купца-мецената.

Посещения Щукина были, конечно, событием для художественной молодежи в Париже, но немногие были этому свидетелями, так что сценки Кругликовой имели шумный успех. И действительно, это было замечательно.

На улице Буассонад пели, играли, рядились — все дышало выдумкой, остроумием, без пошлости. В парижскую зиму, сырую и довольно неприветливую, тут было жарко, уютно.

И в этом был отдых для работающей в Париже братии, и была зарядка на работу.

Очень русский человек, Кругликова внешне была скорее похожа на англичанку, с ее сухощавой фигуркой, несколько длинным лицом, с сильными подбородком и нижней губой. Этому соответствовал и ее характер с не знающей сомнений определенностью.

Она не была ни красивой, ни женственной. Обаяние ее было в ее живости, в укладе жизни, ориентированной на искусство. Портрет Нестерова — не в характере [27]. Годы, прожитые за границей, оставили на ней налет иностранки. Всегда аккуратно одетая, всегда подтянутая, собранная, — но без салонности, без шаловливости ни в чертах лица, ни в облике. Это был человек рабочий, резкий.

Елизавета Сергеевна, по тогдашним законам, могла иметь у себя офортный станок потому только, что отец ее имел высокий воинский чин. Также ее собственная долгая и довольно широкая жизнь в Париже обеспечивалась некоторым отцовским благосостоянием.

Во всем чувствовались, кроме того, глубокие культурные корни

Иван Семенович Ефимов и я стали заниматься систематически у Кругликовой офортом (1909).

У меня с собой в Париже был в то время маленький сын. Елизавета Сергеевна добродушно относилась к тому, что я, не имея, с кем оставлять ребенка, приходила на урок с бутылкой молока, с клеенкой и с малышом, клала его спать на диван Кругликовой, и мы работали, пока ребенок спал, а когда просыпался — урок заканчивался, и я уходила.

Но под руководством Елизаветы Сергеевны можно было много сделать и при таких условиях. Она не растягивала обучения, как делают многие. Не тратя времени на повторения, ни, тем более, на посторонние разговоры, она все время двигала дальше, объясняя необыкновенно толково и по существу, без педантических нагромождений.

Сухая игла, офорт, акватинта и особый способ, когда места, которые хочешь иметь ярко-белыми, покрываются с самого начала на доске гуммиарабиком с сахаром и в самом конце смываются горячей водой, все это было осуществлено на практике месяца в два-три, и ряд моих парижских офортов я сделала именно тогда, в мастерской Кругликовой.

Кругликова делала цветной эстамп с одной доски, и ее за это поругивали ригористы. Меня она учила, конеч-

27 М. В. Нестеров в 1938—1939 гг. написал два портрета Е. С. Кругликовой один — 125×80, ГТГ; другой — 82×59, ГРМ. Симонович-Ефимова говорит, вероятно, о первом

но, тоже цветному офорту, и я благодарна ей за этот способ, дающий простор замыслу, и который даже более, на мой взгляд, подходит к русскому пейзажу.

Елизавета Сергеевна была человеком, отзывающимся на все, в чем жило искусство.

Когда я устроила в Париже домашний теневой театр, то на одном вечере, в 1909 или в 1910 году, было много русских, французов. Были Валентин Александрович Серов, Константин Дмитриевич Бальмонт. Пришла Елизавета Сергеевна, и силуэты в движении произвели на нее огромное впечатление. Она занялась с этого вечера силуэтом [23], и в книге ее, иллюстрированной силуэтами вперемежку с монотипиями, «Париж накануне войны», отразилось ее увлечение и темами того вечера — запряженные лошади, толпа Парижа, в частности — омнибусы, фигура кюре...

28
В письме к искусствоведу П. Е. Корнилову (20.IX.1925) Кругликова называет более позднюю дату увлечения силуэтом — 1914 год. Однако многие произведения, вошедшие в книгу «Париж накануне войны в монотипиях Е. С. Кругликовой», Пг., 1916 г. (по свидетельству биографов и самой Кругликовой), были выполнены в Париже, то есть до 1914 г. Вероятно, обращение к силуэту в это время было эпизодическим. (Более подробно об этом см. в указ. сб. «Е. С. Кругликова...»).

Мы устраивали этот спектакль вместе с Валентином Александровичем Серовым, и он захотел после «отдать визит» Кругликовой. Мы пошли втроем — Серов, Ефимов и я.

У Елизаветы Сергеевны был хамелеон, живой. Он сидел на комнатном растении. Кто-то привез его ей из Африки — у нее были друзья повсюду. Серова заинтересовала медлительность этого жабообразного ящера. Он надел хамелеону на голову бумажное, тисненное золотом кольцо, которым обернута была его гаванская сигара, дал, в виде скипетра, в лапу спичку, придал «царственную позу», и хамелеон превратился в сказочного короля. Он просидел так не шевелясь, меняя лишь свою окраску, во все время нашего визита, не подозревая, как он смешон и жуток. Елизавета Сергеевна смотрела на эту сцену не как хозяйка хамелеона, а как режиссер, оценивающий импровизацию.

Проездом из Парижа, в 1919, кажется, году, Елизавета Сергеевна была в Москве.

Мы с Ефимовым позвали ее на наш спектакль кукольного театра. Это зрелище, доказывающее, что петрушка может играть литературные вещи, произвело на нее живейшее впечатление. Она вполне оценила виденное и, приехав в Ленинград, устроила первые курсы кукольного театра, имевшие значение в развитии этого дела в Ленинграде [29]

29
Е. С. Кругликова работала в Ленинградском театре марионеток (1919—1927) как художник и режиссер, принимала участие в организации Ассоциации друзей кукольных театров (1927).

Елизавета Сергеевна много знала.
Знания ее были всегда точны и профессиональны
Она органически не могла не поделиться ими со всеми окружающими.

Как-то в Париже она сказала мне: «Мы, все Кругликовы, бесстрастны (в смысле семейном). Моя сестра тоже не замужем, и брат не женат, и мы от этого не страдаем».

И я подумала тогда, что ее страсть выливается в горячем отношении к людям вообще.

Все художники составляли ее большую, веселую, бодрую семью.

1945

Скульптор Иван Ефимов [30]

Большая семья собралась: сто семьдесят детей одного родителя. Иные — сорокалетние, другие родились недавно. Многие явились из запасника Третьяковской галереи. Другие собратья взяты из переполненной людьми и жизнью квартиры, из ее углов, со шкафов, с полок и полочек, сняты со стен ее. И все они составили хор, ансамбль, дружный, сразу спевшийся, могучий, ошеломивший тех, кто присутствовал. Но через двадцать три дня их развезли по их прежним местам. Осталось лишь как бы свидетельство аплодисментов «слушателей» — зрителей, бывших на этом «концерте», — на юбилейной выставке скульптур И. Ефимова: тетрадь с записями впечатлений. Она вся исписана вдоль и поперек, корешок набит до отказа вставками. Вот преобладающие темы: «Мелкими показались горести, захотелось жить, жить, жить» (архитектор). «Пришла усталая, убитая, — ухожу бодрая» (уборщица) «Хочется жить и творить» (скульптор). «Освежающий ветер», «Витаминозное искусство» (искусствовед). «Свет и тепло»; «Жизнь до знакомства с творчеством Ефимова — одно, после знакомства — совсем иное, не в пример лучшее» (поэт). «Как хочется работать, когда посмотришь такие вещи. И как тут прекрасно»; «Художник тот, кто не имеет оков. Ваша фантазия свободна» (художник). «Подымается творческий дух и радость». «Смелость и свежесть». «Когда соберутся вместе вещи слабой скульптуры, они делаются ужасны. Ваши же во много еще улучшились» (скульптор). Кто-то записал: «Ого», сказал, входя, Щусев»... и т. д.

Все эти слова — почему они сказаны? Потому, что многие другие выставки, увы, приносят усталость, на несколько дней вселяют даже что-то вроде отвращения к искусству.

Раз его вещи стоят этого и вызывают жажду к жизни, к творчеству, попробую отдать себе отчет в том и поведать другим, как творит скульптор Иван Семенович Ефимов.

За сорок один год совместной жизни есть о чем сказать. Даже слишком тут много всего, нелегко оперировать таким количеством эпизодов. Но оглянуться с пером в руке на пройденную жизнь всякому следует. Нехорошо оставить все в сумбуре, предоставив разбираться, быть может, вкривь и вкось, другим. Все равно, что алгебраическую задачу, написанную на классной доске, стереть, не исправив вкравшейся ошибки. Ведь звонок на перемену еще не прозвенел.

Отказаться от задачи даже не вязалось бы с моим обыкновением ликвидировать ералаш (правда, лишь квартирный), разводить который Иван Семенович такой мастер. Разбирать ежедневно завалы на столе, закрывать десятки раз в день ящики письменного стола и комода с рукописями. Иван Семенович выдвинет ящик, но никогда не задвинет, спеша к использованию той бумаги, того карандаша или акварельной краски, которые там берет. Когда

[30] Симонович-Ефимова работала над этой рукописью в 1947 г., но закончить и опубликовать ее не успела. Работа состояла из разделов «Вступление», «Скульптор Иван Ефимов», «Из записных книжек Ефимова», «Запись докладов и лекций Ефимова», «Список работ», «Родословие», «Библиография», «Особенность вещей Ефимова» — всего около 4,5 печ. листа. В 1975—1976 гг., при подготовке к печати литературного наследия И. С. Ефимова, составители — А. Б. Матвеева и А. И. Ефимов включили в книгу Ивана Ефимова «Об искусстве и художниках» (М., «Советский художник», 1977) два раздела из упомянутой работы Симонович-Ефимовой — «Родословие» и «Скульптор Иван Ефимов» — с подробными комментариями.
В данном сборнике печатается без изменений второй раздел; опубликованные комментарии к нему не повторяются.

вследствие этого ни к какой мебели уже нельзя подойти, а ему хочется работать, он перекроет выдвинутое чертежной доской и на ней уже нарастит рисунки, разные тяжеловесные пресс-папье, непременно красивые или, напротив, грубые, подобранные им на улице, куски чугуна, стальные болты и другие предметы в таком роде, а на полу тем временем он расположит рулоны ватмана, свою одежду, одно подле другого, портфель, книгу, которую он «откладывает» таким способом для чтения, и прочие вещи, необходимые ему в ближайшее время. Через несколько минут пребывания Ивана Семеновича в комнате в ней трудно двигаться, иногда трудно проникнуть в нее.

Я уже научилась безболезненно подходить ко всякому хаосу, имея опыт, что нет такового, который нельзя было бы «рассосать». Надо только раскладывать все на кучки однородных предметов. Неужели же отступить перед анализом жизни? Ведь это будет единожды и навсегда — завидная уборка!

Так сделать же первый жест: взять пыльную тряпку, то бишь перо, и, не раздумывая больше, положить перед собой стопку бумаги.

Комната, которую оцениваю глазом, — это жизнь с 1906 года, со времени приближения к Ивану Семеновичу Ефимову.

...По узкому коридору, слышно, скачет кто-то — бочком, потому что нога бьет о ногу, — «Дритен-дритен, пупсиль-мупсиль, — я знаю, как сделать дельфина, я знаю, как сделать дельфина!»

Из коридора выскакивает не юноша: седобородый, высокий человек. Могучий торс — голый, трусики (хотя зима), прямые, стройные ноги в рваных штиблетах. Голубые глаза сияют, льют пучки лучей, как утренняя звезда перед восходом солнца на чистом небе. Ах, уж эти голубые глаза! Сколько, за сорок один год, они фигурировали в разговорах. Во-первых, дамы, всех возрастов, положений, характеров, до сих пор обсуждающие их, во-вторых, — мужчины — целыми группами — не без зависти. Это еще не делало бы глаза Ивана Семеновича шаблонным сюжетом для упоминания, если бы он и сам, со слишком наивным удовольствием не восхищался ими при всяких случаях, так же, как своей горбоносостью. Однако, говоря объективно, глаза действительно необыкновенны — большие, синие, и красиво посажены — глубоко, но рельефно

Вбежав в комнату, Ефимов со сдерживаемой торопливостью устраивает лист плотной бумаги на небольшом столе. Определенной линией, широким размахом рисует дельфина с чрезвычайно симпатичной мордочкой, плывущего наискось вниз по шару, поддерживаемому рыбками. Легко, гармонично, свежо. Линии, кажется, со свистом проносятся через бумагу, рисунок без помарок, и очень определенна форма. «Дельфин будет из кованой меди. На стеклянном шаре. Шар ляжет свободно на тонкий поясок, держащийся на легких рыбках».

Разве шар не перевернется при таком скользящем положении дельфина?

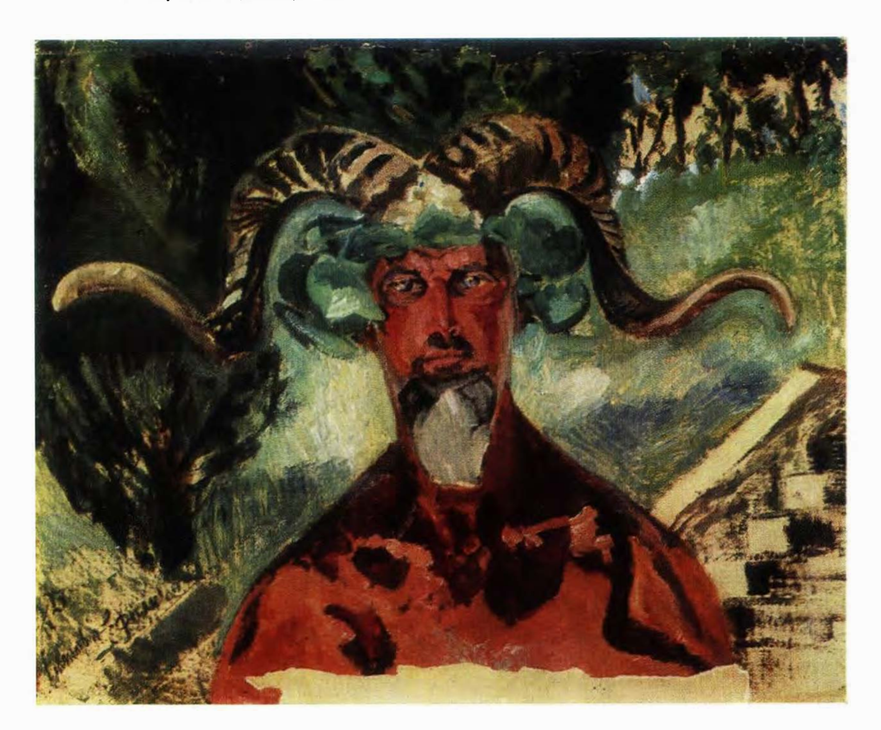
«Ну, в крайнем случае проложу замшу в пояске для трения, а в шар налью для тяжести воды».

А ведь реальная вода проиграет перед той, что представляется. Ясно представляется. Маленькие рыбки шныряют по дну, ищут корм, дельфин играет на поверхности... Тут чувство рыбы в воде, плавучесть.

Иван Семенович не любит думать, вернее сказать — ленится думать, но решение дельфина, не только в смысле скульптуры, а и физико-математически готово, цельно.

Через нужное для работы в материале время

93 Н. Симонович-Ефимова. Портрет И. Ефимова (Фавн). 1928



скульптура выполнена по первоначальному его замыслу без изменений (только рыбок пришлось сделать не три, а четыре).

Вещь разбирается на три свободные, ничем не спаянные части (что и бывает при перевозках на выставки): кованный из листа желтой меди дельфин (110 см), стеклянный полый шар (40 см в диаметре) и легкий медный, на рыбках, поясок, на котором шар покоится. Вода из него выливается, а потом при экспозиции вливается — ведра два. Удачное решение. Безошибочный эквилибр. Интуиция скульптора, потому что автор далеко не мастер в математике. Откуда, какими путями приходят подобные да еще без прецедента, замыслы? От сияния глаз?

...Зимнее поле в Останкине; унылое время суток, когда галки стаями устраиваются спать. В поле маячит фигура на лыжах. Человек идет не торопясь, что называется, гуляя в свое удовольствие. Вдали завиделась лыжнику ель. Он взглянул, задержался и снова пошел, раска-

чиваясь, дальше, но еще медленнее. Потом остановился, начертил концом лыжной палки на снегу треугольник и в нем загзаг, на зигзаге — черточки, точки. — «Вот она, группа «Занятие командных высот». Лучшего решения нет, я в этом уверен. Не делать же тяжеловесную, всем давно надоевшую в скульптуре форму — массивную глыбу лошадей и всадников. Моя же будет легка, как та елка». И все сказано потому, что задуман, собственно, силуэт, скульптурный силуэт. И ничего не загораживается. Прозрачная скульптура.

Уважая свое первое решение, веря масштабу, потому что он взят на безграничном поле, без подсказки пропорций листа той или другой бумаги, Ефимов тут же смерил лыжной палкой свой снеговой рисунок и, придя домой, раньше чем раздеться, чем очистить лыжи, нарисовал на бумаге, что было впервые намечено на снегу.

Через несколько месяцев эта новая скульптура была на выставке в Доме Красной Армии. Там ее воспроизвели в папье-маше. Но для себя мы отлили ее в бронзе. «Занятие командных высот» висит дома, отступая от стены, бросая на нее легкую тень. Тронешь — гудит, как колокол.

От этой находки пошел у Ивана Семеновича целый ряд скульптурных мыслей «решетчатых». «Скульптурная графика», как он назвал это изобретение.

...Сорок лет тому назад, когда я была в лечебнице по случаю рождения нашего ребенка, Иван Семенович, оставшись дома один, чувствовал себя мучительно. Когда же пришел в первый раз навестить меня, неожиданно бросил мне на подушку двух маленьких прелестных лис из бумаги, веселых и живых. Лучше, чем живых, потому что это было их воплощение. «Почему-то это мне пришло в голову, — сказал Иван Семенович. — У тебя родилось, и у меня».

Это были вырезанные из ватмана новым, остроумным и простым способом фигурки, стоящие без подставки Превращение плоской бумаги в трехмерную игрушку. Впоследствии Ефимов сделал по этому принципу большое количество зверей, и их в 1910 году купило и издало специальное издательство в Штутгарте.

Моя мать, которая в Германии сопровождала Ивана Семеновича по издательствам (она хорошо знала немецкий язык), слышала, как один издатель сказал другому по телефону: «Сейчас к тебе придет Ефимов — не выпусти его из рук». Издатель обогатился на этой новинке, сразу запродал большое количество листов в Америку, а когда от русского Кустарного музея приехали через год представители на Всемирную Лейпцигскую ярмарку игрушки, им сказали: «Сейчас мы вам покажем лучшее в сезоне» — и принесли «Складывающихся зверей» Ефимова.

Изобретен этот способ вырезания в 1907 году (16 марта, я хорошо запомнила эту дату), а в 1938 году Московское кооперативное издательство (Коиз) взяло их у нас для переиздания, но, хотя пробные оттиски в семь красок были весьма удачны, дело до появления в тираже,

по какому-то несчастному случаю в литографии, не дошло. Но принцип распространился. В настоящее время появляются вырезания подобной системы в исполнении других художников, но несравненно более сложные.

Бумажные звери Ефимова предельно просты и выразительны. Они равны большой скульптуре. Внутренним оком их можно видеть в каком угодно большом масштабе — они его выдержат. Они говорят о дерзаниях первых лет его работы, об остроте молодых впечатлений, о смелости в нахождении характерных конструкций зверей. Ефимов был молод тогда, у него были еще темные волосы и русые борода и усы.

Жизнь и искусство сливаются, как улитка с раковиной, как раковина с улиткой. Лучше сказать, так должно быть; по отношению же к игрушкам оно так и есть, и в игрушках самым здоровым образом потребляется именно то, что в них от искусства, на все «сто процентов». Не для неопределенной или случайной цели существуют эти произведения искусства: для участия в ежедневной жизни. Обязательная их нарядность говорит о безусловности истин. Тот или иной принцип игрушки «выскакивает» у Ефимова между прочими заботами художественной жизни. «Настоящая сказка, — говорит Ганс Андерсен, — постучится и скажет: я здесь». Когда Иван Семенович видит, что идея хороша, ум его начинает работать в этом направлении уже с заданием не нарушать принципа. Воображение принимается тогда действовать так горячо и с таким внутренним сознанием законченности, что получается вроде одержимости идеей. Весь мир видится со стороны, например, симметрии, когда мы изобрели вырезание «Близнецов», изданных во Франции. Однажды Иван Семенович отрезал десять сантиметров бумаги, согнул ее вдвое, вырезал стоящего на задних ногах козлика и развернул, козликов стало два, они соединены лбами — дерутся. Показал мне, и мы оба замерли, огорошенные нахождением, богатство которого предчувствовали. Плоский рисунок превратился в трехмерную группу.

Первые козлики, вырезанные совсем без контура (идеал вырезаний), стояли белые, легкие, не запятнанные ни каплей пота и крови, которые пришлось затратить Ефимову впоследствии на издание их.

Мы стали видеть все симметричным (во Франции действительно симметрии особенно много). Аббат ведет двух совершенно одинаковых воспитанников. Вот двое садятся на бульварную скамью. Так и есть, симметрично сели, а посредине поставили сверток — «как раз по пунктиру», говорили мы. На рисунках Ивана Семеновича к белой кошке придет рыжая, на месте которой пока оранжевое пятно; зеленую тряпицу у щенка будет после вырезания тащить другой щенок. Белый кружок среди коричневого поля окажется кончиком его хвоста или у него будет белое ухо? Как из рога изобилия посыпались сюжеты, около ста пар — школьники, лыжники, конькобежцы, велосипедисты...

...Далеко в море, за мелкой зыбью виднеется неподвижной черной линией плоская скала. На ней вертикальные черточки, как кегли, — бакланы. Ефимов вплавь стремится с берега туда. У меня часы. Через двадцать минут бакланы враз взлетели над камнем, значит увидели его близко. Действительно, на пустой скале появилась, размером с комара, фигура, которая начала перемещаться на камне. Потом на нем опять стало пусто, бакланы снова расселись — Ефимов пустился в обратный путь. Я заметила время. Однако ни через двадцать минут, ни через полчаса, ни через час никого кругом в море видно не было. Я уже заметалась по берегу и побежала к селению попробовать позвать на помощь, как увидела вдали идущего по краю моря Ивана Семеновича. Течением его отнесло вбок. Он был весел, опутался, конечно, водорослями, рассказал о бакланах, о скале. Но, кроме того, он задумал сделать... кошку для крупного фарфора. Кошку, готовую броситься на добычу. Я спросила — почему кошку? Он не знал.

Осенью 1933 году в Москве он и начал эту скульптуру. Она была полна динамики, и так как работалась у открытого окна, а за окном у нас большое дерево и на нем прыгают воробьи, казалось, хитрый котишка сейчас выскочит за ними в окно, так зорко он их фиксировал. Потом, когда с появлением других работ увлечение начатой скульптурой прошло, Иван Семенович ее не только забросил, но и невзлюбил так, что морщился и стонал каждый раз, когда видел, что наша домработница, деревенская пожилая женщина, взяв ее под свое покровительство, к себе в кухню, мочила и покрывала ее тряпками. В конце концов он примирился с этим и сделал вокруг нее спираль-загородку, — чтобы скульптура не «обвялилась», должно быть, с тайным желанием видеть на ее месте, на кухонном столе, где мы обедаем, другую форму. (В таком виде она фигурирует на нашем семейном снимке, который щелкнул экспромтом фотограф В. Лобода.) Только на следующее лето, в 1934 году Ефимов доделал «Кошку», отлил и отвез ее в Конаково для воспроизведения в фаянсе, как она и была задумана. Таким образом, два года прошло между ее зарождением на скале в море и окончательным воплощением, а произведение свежо, как первый порыв.

Я перечисляю эпизоды творчества Ефимова на разных путях, в разное время для того, чтобы сказать, что обычно не исканиями, не эскизными пробами создает Ефимов свои скульптуры. Все решает творческое мгновение — как теперь, так и в молодости, налетающее сразу, без подготовки, как будто «кто подсказал». Здесь воочию явилось то, что раньше называлось наитием.

Есть такой тип творцов — художников, писателей, композиторов, но это их свойство литература обсуждала мало. Больше всех сказал тут Пушкин, когда писал стихотворение о глаголе Аполлона.

Лермонтов написал сразу, без помарок и переделок, «У врат обители», конечную часть стихов «На смерть поэта», да почти все свои вещи, возможно, за минуту, не думая ни об этом сюжете, ни о музыке этого стиха. Не думая... Но какая-то работа шла. Где? В сердце? В голове? Во всей структуре человека?

Не знаю, конечно, да и кто же знает? Работа «сама собой» идет, хотя поэт, скульптор перед этим, может быть, болтал, занимал барышень или отдавался воздуху полей, ветру, бездумно купался, лежал и смотрел в облака или ехал, сдавленный толпой в трамвае. Не все скульптуры Ефимова родились таким скрытым от глаз образом. Хотя характерны как раз они, но есть ряд работ, в которых первоначальное, образовавшее их зерно легко

94 Н. Симонович-Ефимова. Мастерская И. С. Ефимова на Масловке. День. 1937



усмотреть. Из них приведу «Леопарда» (фаянс), «Вепря» (дуб), «Зебру» (фаянс) и «Медведицу» (дуб).

Так вот — о «Леопарде». В Риме Ефимов видел, как бронзовая волчица на Капитолии кормит детей. Ефимов, под влиянием этого сильного образа, вспомнившегося по какому-то случаю, спустя два десятка лет сделал рисунок: леопард с человечьим младенцем.

Надо сказать, Ефимов часто по утрам, иногда по очень ранним утрам, делает рисунки, как он их называет, — «ни к чему». Какая-то мысль заняла воображение, и рука просится ее воплотить, не спрашивая художника — зачем, для выставки — не для выставки, не для книжной иллюстрации, не по заказу. Так рисуют дети, играя в это время в свой рисунок. Иван Семенович делает это со всем художественным своим напором, на больших листах, часто подцвечивает двумя, одним мягким широким цветным карандашом, голубым и коричневым, одной большой линией, обобщающей рисунок. Рисунки эти эффектны, но действи-

тельно «ни к чему» (слишком велики для застекления, и ящики комода отяжелели под их скоплениями). Однако они «ни к чему» в близком плане, утилитарном, а в общем, в творческой глубинной жизни художника — очень «к чему». Разрабатывается рука (как у виртуоза скрипача), расшевеливается душа, массируется, разыгрывается. В случае с «Леопардом» Иван Семенович на листе рисунка сбоку написал: «Сделать такую скульптуру». А когда стал делать, ребенок отпал. Остался леопард — довольный, гордый, самодовлеющий. Легко представить с ним детеныша, который создал ему осязаемое его счастье.

«Вепрь». Ефимов иллюстрировал басни Эзопа в переводе — прекрасном — Демьяна Бедного. Это был заказ В. Бонч-Бруевича, сделанный еще в 1921 году, впоследствии не могший быть осуществленным. Господи, с каким художественным аппетитом делал эти графические звериные символы к умным, могучим словам Эзопа Иван Семенович! Кажется, ничему никогда после он так не радовался, как этой работе. В одном из альбомов он записал тогда сказанные ему неким умудренным в искусстве ученым слова: «Коли бы Вы, Иван Семенович, за всю Вашу жизнь сделали лишь эту лисицу (басня «Лев, Лиса и Олень»), Вы могли бы быть удовлетворены Вашей деятельностью». В другой коротенькой басне поданный лаконично и сверхвыразительно кабан был скульптурен. Через восемь лет Ефимов воплотил его в дубовом кряже, предназначенном для мясника, который он нашел на дровяном складе.

Поза «Зебры» родилась, когда Иван Семенович иллюстрировал в 1927 году книжку А. Румшевич «Гафиз», изданную в 1928 году. Там сказано, что лев зарычал и испугал зебру. Изобразив это, Ефимов увидел, что поза скульптурна. В том же году «Зебра» воплотилась в фаянсе.

Во Вхутемас, в бытность Ефимова там профессором, привезли из белорусских лесов дубовые кряжи для отопления училища. В самом большом из них, метра в полтора, с широким отростком на одном конце, Ефимов увидел медведя, вытянувшего заднюю ногу. По просьбе Ефимова, пень был ему дан, и он стал рубить его так, чтобы в отросток вписалась нога сидящего медведя. Получился медведь милый, мудрый. Впрочем, Иван Семенович называет в каталогах эту скульптуру «Медведицей».

Эта вещь — единственная у Ефимова, навеянная случайной природной формой. Медведь без пьедестала, плотно сидит прямо на полу на широком своем заду и подперт еще вытянутой ногой с острыми крепкими когтями. Сын со снохой не хотят, чтобы мы продавали «Медведя». Они считают его добрым «духом дома». Темно-коричневый, благородно отполировавшийся от объятий и игры с ним и лазанья на него внучек наших, которые вдвое ниже его ростом, но считают его своей игрушкой, в темной, узкой комнате, он всем «подставляет ножку». Ночью с его головы свисают детские лифчики с пристегнутыми к ним чулочками. Когда-то так же вешалась одежда сына на курносое рыло «Вепря», когда этот последний еще не был «итальянским подданным», а стоял у нас против кровати. Казалось, он того и гляди яростно поддаст все эти

курточки и штанишки к потолку. Но «Медведь» держит кучку белья на своем затылке торжественно.

В зарождении только что описанных мною работ Ефимова участвует графика или сама природа. Есть работы, где творческим зерном был кукольный театр, который Ефимов пристально культивировал в течение более двадцати пяти лет — играя в нем, таская его на своих плечах, режиссируя в нем, вырезая для него кукол. Так возникли эскиз памятника баснописцу Крылову, эскиз памятника Шекспиру. Есть скульптуры у Ивана Семеновича, происходящие от его офортов: козел «Страсть». Первый раз — в дереве, размером шестьдесят см, проданный с выставки «Товарищества» в частные руки еще в 1913 году, а с течением времени приобретенный музеем Триеста, и второй в той же позе, бронзовый, огромный (160 см), сделанный для санатория «Красное знамя» и пропавший бесследно в октябре 1942 года из мастерской литейщика.

Есть скульптуры, происходящие от литографии: «Бабы» (фарфор) — Иван Семенович делал их когда-то на больших листах в три цвета, на корнпапире.

Когда-то считалось разбрасыванием, несерьезным то разнообразие побочных ответвлений, которые культивирует Ефимов.

Но разнообразие это указывает лишь на емкость, широту его художественного диапазона, потому что в иные периоды эти ветви сходятся, тот или другой из этих ручьев вливается в главное русло. Виды искусства у Ефимова переплетаются, входят одно в другое, взаимно прорастают и вырастают одно из другого, видоизменяясь при смене материала.

Размышляя, мы, конечно, найдем далее, что в приведенных мною случаях офорт, иллюстрация, рисунок были только этапом в превращении мысли в скульптуру. Настоящим началом надо считать тот творческий момент, когда явился мотив данного офорта, литографии, рисунка. И тогда мы опять наталкиваемся не на «переработку», «искание», а на свободное выполнение ясно вдруг увиденного художником образа.

Однако (и это самое существенное) появление образа, вероятно, не так-то легко и просто. «Наитию» предшествует, может быть, неведомо для самого автора, внутреннее подготовительное напряжение. Из года в год я присутствую при том, что после нескольких месяцев светлых состояний Ивана Семеновича, рождений у него одной за другой новых форм, новых идей, «наитий»; после сверкания глаз, вдохновенной речи, твердой походки, легкого перехода от одного дела к другому, как правило, наступает упадок сил.

Все перестраивается в минуту. Глаза тухнут, уменьшаются, выцветают, грудь из расправленной делается впалой, ноги перестают держать, голос начинает звучать глухо, лицо сереет, руки принимаются дрожать. И с утра — слезы, стремление убежать от своих мыслей, раскаяние «в грехах». Он повторяет: «Погоди, да погоди же, сейчас, сейчас!» Домработница уверена, что он «разговаривает с дьяволом». — «С кем ты говоришь?» — «Я сам себе это говорю». — Психиатры находят: это не психоз. Это такой

характер. Если весел, то весел бесконечно, если мрачен, то мрачен до конца.

Тяжелое состояние Ивана Семеновича на его работе не отражается. Как только прикоснется он к глине, к начатой скульптуре, дрожь исчезает, форма рождается все такая же выпуклая, определенная и сильная, туше все так же привлекательно. Только сам автор тогда недоволен настолько, что уничтожил бы вещь, если бы не повторять ему ежечасно и, конечно, правдиво, что она прекрасна. И действительно, глядя на нее, скажешь, что это сделал титан. Между тем скульптор в то время был внешне слаб, как паутинка. Так были созданы могучие горельефы на станции метро «Павелецкая», некоторые рельефы в комнате «Матери и ребенка» на Северном вокзале, «Грузинский танец», «Вепрь» из дубового дерева, одна из львиц — «Зверь» (дерево). Как будто руки и то, что ими водит, делали эти вещи «за него».

Не так различаются между собой огонь и вода, поле и лес, как Ефимов «веселый» и Ефимов «в тоске». Потому и трудно писать о нем. О котором пишешь? Эти два человека противоположны друг другу во всем. Совместная наша жизнь отличается тем, что приходится приноравливаться к обоим, а между тем Ефимову номер первый (веселому) нравится в жизни то, что второму внушает отвращение.

Хорошую одежду, которую он любит надеть, если ему предложить ее во время его мрачного состояния, — он вскрикнет с ужасом, как если бы к его рту поднесли бокал яда. Он наденет тогда рваные штиблеты, не поленится разыскать носки со страшными заплатами, а предпочтительнее — с дырами, брезентовый старый кожух. Напоминание о людях, которыми он увлекался в веселое свое время, когда он от всего в искреннем восхищении, заставит его наморщиться и замотать головой, как от постыдного воспоминания. Планы, обещания меняются на обратные.

Даже папиросы, сигары, которые он курит немного, но с удовольствием, начинают вдруг внушать ему физическое отвращение. Почерк меняется; то был крупный, уверенный, а стал мелкий-мелкий, и если никакая работа, никакие действительные трудности не страшат Ивана Семеновича «веселого», то угнетенного все пугает, даже воображаемое.

Ко мне он делается необыкновенно внимателен, трогательно старается избавить меня от разных обуз и предупреждать желания, но, увы, это плохо ему удается — уж очень не идет оно к его стихийной широте.

Только к природе отношение его неизменно. Это стержень, и такой солидный, который уравновешивает эту сложную комбинацию из двух различных людей. Работа — скульптура, рисование, а также физическая работа — тоже неизменно успокаивает «обоих» Ефимовых. Тут действует тот мотор, тот живчик, гений, который очевидно доминирует над обоими индивидуальностями. Этот талант его, который столь силен в нем, что ни Ефимов № 1, ни Ефимов № 2 не могут умалить его. А может быть, талант-то и устраивает себе роздых, меняя один характер на другой...

Несколько портретов я написала только потому, что Иван Семенович уговорит с большим трудом и напором кого-нибудь позировать ему, а потом не идет на сеанс — иду я; и множество других дел, на которые я сперва досадую, а потом иногда и благодарна бываю за них, потому что само дело захватит. Зато и несколько моих художественных работ было оборвано, когда начавшаяся вдруг безмерная широта предначертаний Ивана Семеновича вынуждала и меня принять в них участие. С годами упадок духа Ивана Семеновича перестал отражаться на его работе.

В 30-х годах я писала своей племяннице: «Иван Семенович совсем переменился: раньше, если полезное, ни за что не станет делать; лучше более трудное, да бесполезное. А теперь — никогда не забрасывает того, что надо. Я когда-то сочинила и разрисовала ему вроде лубка пословицу, к его рождению — «Умел родиться — сумей и переродиться». Так оно и вышло. Просто невероятно».

Мрачное настроение проходит, как и налетает, без видимой причины. Сменяется вдруг на бодрость. Первым вестником этого всегда оказывается освобождающийся от неповоротливости язык. Затем по мере разговора розовеет лицо, грудь расправляется. Через несколько дней речь Ивана Семеновича в своем оживлении смахивает на излишнее возбуждение. Мы все, домашние, единодушные в желании беречь его силы, придумали уходить из комнаты, чтобы оставлять его одного, дабы он помолчал, потому что он и на нас затрачивает уйму темперамента при разговоре. Когда бывают при этом посторонние, они все, как один, восхищены. Сейчас же смех, шум, громкие возгласы, горячий разговор.

Иван Семенович пьянеет от людей. Кто бы ни пришел, он радостно и шумно приветствует, горячо, с места в карьер начинает «занимать», говорить блестяще, не жалея ни времени, ни сил. На свою юбилейную выставку 1946 года он зазывал с улицы мальчишек, всех, кто понравился ему в метро (хотя посетителей все время было достаточно). В клинике, где я в то время лежала, он уговаривал прийти на выставку каждую встретившуюся ему на лестнице симпатичную с виду студентку, докторов и сестер, всех нянюшек и уборщиц, причем на уговоры этих последних затрачивалось особенно много темперамента. Он уверял, что делает это из альтруизма, потому что выставка необыкновенна, и надо, чтобы ее видело побольше людей. Ему искренне жаль было тех, кто ее не видел.

На самой выставке Иван Семенович бросал деловой разговор с деловыми людьми, чтобы бежать навстречу входящей знакомой, появляющемуся мальчишке, который по этому случаю вымыл коленки и нос и еще привел, следуя совету Ивана Семеновича, свою бабушку.

Никак не следует думать, что Иван Семенович принадлежит к людям, которые равнодушны к своей судьбе, которые живут в своем «святом искусстве» и до внешнего мира им нет дела. Для Ивана Семеновича признание дру-

гимн ценности его работы желанно. Его угнетает незначительное количество его скульптур в выставочных залах Третьяковской галереи, в то время как в запаснике их девять крупных. У него подымается горький сарказм по поводу того, что в Русском музее когда-то убрали из зала его «Ягненка». Ему хочется, чтобы его скульптуру видели не только товарищи по искусству, но и общественность, чтобы она давала радость людям не только на выставках, но и в архитектурном интерьере, в парке. Ефимов не умеет сдерживать бурлящий ключ своего темперамента, бьющий как в искусстве, так и в быту. В искусстве этот колоссальной силы источник делает его произведения понятными, современными и нужными, но в быту он вносит некоторое недоумение, даже настороженность. Искрящийся водопад его веселья забавляет, но при этом самая доверчивость Ивана Семеновича, искренность его внушает в жизни, в большом плане, недоверие. И его искрометность, не знающая предела и удержу, до такой степени не вяжется с его импозантной внешностью. На ней одной, между прочим, иной построил бы положение. Серебряная борода, нос викинга... Внешность, которая так празднично выделяется среди моря людей, что в метро, когда он спускается, на встречном эскалаторе все, именно все, поворачиваются ему вслед, как подсолнечники к солнцу. Архитектор Д. на лекции студентам приводил внешность Ефимова как пример стильного человека. Профессор А. А. Сидоров, встретясь в МОССХе с Ефимовым, воскликнул: «Какой Вы, Иван Семенович, красивый! Смотреть наслаждение». На что Иван Семенович ответил: «Я теперь значит и сивый, и красивый».

Если первое свойство музы Ефимова — налетать сразу, то вторая отличительная черта, которая бросается в глаза, — это его новаторство на разных путях творчества. Многие формы современного искусства получили свое начало в нем, и без него их не было бы.

В первую очередь следует сказать о современном художественном фарфоре и фаянсе крупного размера. Надо отдать себе отчет в истоках и причинах его возникновения, и тогда не будут уже никого устраивать неопределенные выражения в статьях по искусству: «Ефимов один из первых стал делать...».

Во времена, когда начинал свою деятельность Иван Семенович, к материалу было отношение весьма неразборчивое. Появлявшаяся на выставках скульптура была в гипсе и иначе не мыслилась.

Когда в первое десятилетие нашего века С. Т. Коненков начал выставлять дерево, это было настолько новостью, что даже не очень-то и осознавалось как новость, открывающая перспективу. О материале как о глубоко значащем факторе формы мало думали. Но Ефимов с первых своих шагов почувствовал цену материала. Это было врожденным его свойством. Еще юношей он отливает свой этюд лошади — очень законченный, очень проработанный этюд — в бронзе. Этюд лошади, про который, увидев его у итальянца литейщика, скульптор П. Трубецкой сказал: «Никогда не видал лучше сработанного, чем это». А монументальную фигуру русской крестьянки Ефимов сделал

в фарфоре, потому что цветность ее лент в косе, густая синева паневы входят для него существенной чертой в ее образ и ни в чем другом, как в фарфоре, скульптурно быть выражено не может.

Однако чтобы автору заинтересоваться цветом наравне с формой, нужно быть живописцем столько же, сколько скульптором, а таким и был Ефимов. Ведь первые годы его художественной жизни он состоял в армии живописцев: работал три года у художника Мартынова, потом три года — в студии, где преподавали Серов и Коровин, он участвовал на выставках (Передвижной, «Московского товарищества художников», 1904—1906) своими живописными работами. Портреты его масляными красками темпераментны, может быть, даже слишком как-то мастеровиты для юноши. Они в духе Цорна, но манера поострее, посуше. Пейзажи характеризуются множеством фигур, так что могут быть с таким же правом названы жанром на фоне пейзажа. Вернее — это картины со своеобразным равнодействием пейзажа и живых существ.

Наряду с упорной работой над живописью и рисунком в мастерских, под руководством, он дома лепит «Дункан» (терракота), «Пантеру» (поливная майолика, с выставки в 1906 г. приобретенная коллекционером Жуковским) и др. Когда Иван Семенович окончательно перешел на скульптуру (1906), это не убило в нем живописца. Живописец уже крепко стоял на своих ногах, глаз, получивший так много при корректурах Серова, был изощрен, контакт глаза живописца с рукой скульптора был установлен и был неотъемлем от самой творческой природы Ефимова

Иван Семенович сразу стал мыслить скульптуру в связи с тем, из чего эта скульптура. Поэтому ввиду неисчислимого разнообразия сюжетов ему нужно и разнообразие материалов: бронза, дерево той или другой породы, фарфор (подглазурный и надглазурный), стекло, терракота, медные листы (красные и желтые), полосы кованого железа, даже папье-маше, даже просто плоскостной ватман, который загнется, сложится... Образ уже в голове рождается вместе с фактурой. То, что хорошо в бронзе, было безвкусием в дереве или фарфоре. То, что хорошо в ватмане, совсем плохо в медном листе .. А преодоление трудностей новой техники для Ефимова не составляет препятствия На это он не ленив, загорается вмиг, как порох, и у него сильные руки, которые со страстью вцепляются в новый технический прием, и ознакомление происходит так быстро, точно он давно был этому обучен. И он любит черную работу. Когда Иван Семенович надумал «Баб» в фарфоре, он поехал в 1912 году в Кузнецово, теперешнее Конаково, которое находится по соседству с Домоткановом, где мы жили, и спросил директора завода: «Какой предельный размер вашей продукции?» Ему ответили: «Аршин с четвертью» (90 см). Тогда он стал придерживаться этой нормы, не видя причины делать фарфор непременно статуэткой в 25 см, как было принято. В те времена в России последнюю сенсацию по части скульптуры из фарфора составлял «Поцелуй» Сомова. Этими «поцелуями» изобиловали и до Сомова западные рынки.

Круглый фигурный фарфор больших размеров делали Лука делла Роббиа и китайцы. А потом на столетие отказались и перестали помышлять о фарфоре монументальном. Почему? Неизвестно. Может быть, по той же причине, которая оторвала было искусство от ядра жизни. Но об этом и спрашивать можно лишь после того, как кто-нибудь возобновит традицию, сделает вопрос возможным и тем уже откроет горизонты, проложит новый путь.

Итак — стечение обстоятельств: свойство дарования Ефимова плюс интенсивность желания видеть своих двух скульптурных крестьянок в блистающем нарядном материале, выразить их красочность; убежденность в этом желании; небоязнь первых шагов; наконец — соседство фарфорового завода были причиной пионерства.

У Ефимова потекли «фарфоровые мысли»: в 1906 году — барельефы «Умирающая лань», «Портрет Лели Дервиз»; в 1907 году — барельеф «Андрей Белый», в 1912 году — «Ягненок», в 1913 году — «Вода» (женщина, обливающаяся водой), в 1914 году — «Тамбовская баба», «Тамбовская девка». «Ягненок» ошарашивает своей беззащитностью, он только что родился, впервые встал на ноги и не знает о жизни ничего. Он вызывает добродушную улыбку у всякого, кто его видит.

Однако это далось не без труда. Это была трепетная скульптура в фарфоре. Так что, конечно, когда Ефимов привез «Ягненка» в гипсе в Кузнецово, директор завода авторитетно сказал: «Фарфор такой не делается. Коряво. Придется доработать, и тогда мы его Вам сделаем». Ефимов спокойно ответил в таком духе, чтобы этому человеку было понятно: «Вы знаете покупателя на Ваши изделия, — я знаю покупателя на мои. Так уж сделайте, что мне нужно». Когда мы приехали на завод во второй раз, тот же директор уже высказал, по-своему, согласие с трактовкой поверхности. Он сказал: «А знаете, хорошо получилось, ведь ягнята, я посмотрел, весной точь-в-точь такие». Он понял и убедился. И действительно, эта бугристость ягненка — счастливая. При свече или при луне он весь сверкает и переливается, как снежное поле, когда на него ветер надул кристаллы инея, и оно при луне кипит искрами — голубыми, желтыми, зелеными.

Когда Иван Семенович лепил ягненка (без натуры, в Москве, в мастерской Училища живописи в бытность там студентом по скульптуре), после общих занятий оставаясь в классах, вошла как-то раз студентка училища Мария Дервиз (будущая художница и жена В. А. Фаворского). Она, увидев ягненка, стала умолять Ефимова оставить его таким, каким он был в тот момент. Иван Семенович имел намерение делать более законченно, но в конце концов согласился с ее доводами, состоящими в том, что большая плотность фактуры и твердость форм уничтожат в нем младенца и то особенное, необыкновенное, что в нем трепетало. Так его и отлили, даже часть железного штыря каркаса осталась у него на шее неприкрытой глиной. И никогда после Иван Семенович не пожалел о том, что Мария Владимировна Фаворская, чуткий и критически мыслящий человек, вырвала, так сказать, у него из-под рук эту ра-

боту и остановила на точке, которую он не считал финальной. Следующие за «Ягненком» вещи были в другом роде.

«Зебра» (1927) тревожно озирается и припадает на переднее колено, поза, сжимающая ее тело в один плотный блок, дающая совсем иную программу, установку, чем прежние салонные фарфоры, безделушки, гордящиеся своими тонкими ногами, пальчиками и кружевами платьев пастушки. В «Зебре» остроумно решено заполнение пустот между телом и землей: в духе народного русского фарфора, игрушек, изделий крестьянских художников.

То же — в «Лани с ланенком» (1929): пространство между передними и задними ногами заполнено бугром с растительностью и ланенком, присосавшимся к матери.

Гладкая плотная «Куница» (1934) скачет по снежному сугробу. Что, как не фарфор, передаст снежный сугроб в скульптуре? Снежный сугроб существует же в мире, почему не изображать его? В фарфоре сугроб не натурализм. Это толкование образа. Куница держится на нем хвостом и передними лапами. Задние на сантиметр выше. На сугробе вдавленные следы.

Надо описать первое появление Ефимова в Кузнецове в 1906 году, когда он задумал там работать и хотел ознакомиться с заводом, узнать, возьмут ли от него заказ — не на сервиз из нескольких дюжин тарелок и тарелочек, суповой миски и соусников, как там привыкли, а несколько экземпляров совсем иной, небывалой для завода продукции.

Мы поехали на поезде в Тверь — первая остановка от Чуприяновки (полустанок в 7 верстах от Домотканова). Вечером сели на пароход, и на рассвете нас высадили на пустой берег в виду Кузнецова. Мы дождались, лежа на песке, восьми часов и пошли на завод. С собой для начала дела Иван Семенович захватил два барельефа — «Умирающую лань» и «Портрет Лели Дервиз», сделанные им только что. Результат поездки оказался положительным. После первых протестов и удивления директор согласился, причем цену назначил сходную — по четыре рубля за штуку «Лани» и по пять рублей за портрет. Лань серо-черно-белая на зеленом фоне-бугре. Портрет весь белый, с цветами по торцу. Нам разрешили выбрать узор цветков и повели показать цех, где девушки раскрашивали посуду. Что за легкость кисти, пышность и свободную узорчатость цветков мы увидели! «Ну-ка, ну-ка, василек бухарским маком пиши!» Водивший нас мастер так подзадоривал писариху.

Мы узнали, что каждые два дня завод отправляет баржу, груженную посудой, в Среднюю Азию, а там требовались фантастические розаны, «бухарский мак» (цветок со множеством тончайших голубых тычинок и розовых лепестков, гармонично располагавшихся на поверхности круглых чайников). Все это было необыкновенно и ново — это было открытием для нас в искусстве, открытием в народном творчестве, так что, когда мы вечером плыли в лодке обратно к пароходу, мы были переполнены планами, мыслями, перспективами, все они роились, расплывались, манили и не давались, как нагромождения множества калейдоскопов. А карманы были набиты черепками посуды с розанами, с бухарским маком, которые мы натаскали из куч битого брака.

Когда на другое утро мы шли с Чупряновки домой в Домотканово через лес, казалось, целая вечность прошла после того, как мы выезжали на завод. Можно было удивляться энергии Ивана Семеновича, который всю дорогу дурачился, весело болтал, дразнил двух племянников, ездивших с нами. Он разулся и заставил мальчиков разуться, хотя их родители не одобряли хождения босиком; потом, видя пунктуальную не по годам аккуратность одного из мальчиков, он забросил его башмаки на высокую елку, потом собрал и потащил огромную вязанку сухих ветвей, чтобы сделать дома гигантский костер в честь нашего открытия.

Балагурство балагурством, а монументальная скульптура из фарфора получила свое дальнейшее развитие. Ефимов, разработавшись в фарфоре, так ярко показал новое, что зажег творчество других. Это новое подхватилось, и счастливо подхватилось, превратилось в движение: кроме Конакова, стали делать крупные вещи Дулево, Гжель. Только Ломоносовский завод придерживается в смысле фигурного фарфора статуэток Туда течение не распространилось. В 1934 году уже целая бригада художников из Москвы, получив задание работать над фигурным фарфором и над усовершенствованием посуды, поселилась летом в Конакове: В. Фаворский, С. Лебедева, И. Ефимов, И. Фрих-Хар, А Зеленский, И. Чайков, М. Холодная и другие. Скульптор А. Сотников обосновался в Дулеве, чтобы искать новые и новые возможности формы Скульптор С. Орлов в Конакове получил отдельную мастерскую для своих изысков в фаянсе.

Интерес к фарфору, фаянсу получил прочные права.

Всякий автор во всех областях искусства использует свои творческие находки, определяющие его индивидуальную тему, его почерк. Но обычно это находки, с которыми другим нечего делать, и последуй кто им — получится лишь перенятый прием.

Ефимова характеризуют находки, от новизны и значительности которых, при всей их простоте, ошеломляющей простоте, дух захватывает. И всякий, увидя такую вещь впервые, почувствует, что светлее как-то стало кругом, и скажет: «Да ведь это так просто! Почему же раньше этого не было?» Правда, иные из находок Ефимова оказываются слишком трудно осуществимыми при современном уровне техники, непрактичны — они и умирают быстро, не использованные даже им, другие же начинают жить. Кроме крупного фарфора, о котором только что была речь, таким открытием была «сквозная скульптура».

Вероятно, нет такого нового изобретения, про которое нельзя было бы сказать, что оно не существовало когда-то раньше, когда-то давно. Многое «совершенно новое» — это вариант прежнего, но вариант, соответствующий духу времени. И это уже очень много, это составляет открытие, и возможность сделать это открытие дана не всякому, тут должна быть комбинация творческих сил и характера. В свой кругозор художник должен вобрать все — и достижения прошлого, и запросы времени. Конечно, он не думает о них и фактически на них не базируется, он творит заново, но они у него в плоти и крови. Прошлое

служит после него проверкой: а-а-а, что-то подобное было, тем лучше, значит это что-то нужное.

Итак, «сквозная скульптура» Ефимова, его «решетки».

Был в XVII веке расцвет русской фигурной решетки. Ковали кузнецы в простых кузнях. Виноградные гроздья, лозы с усиками, завитки акантовых листьев. Заслуга Ефимова в том, что он увидел, с творческим жаром увидел огромные возможности в этом древнем национальном искусстве, влил новую жизнь в умершую, почти исчезнувшую отрасль, превратившуюся в застывшее, ремесленное производство.

Была сквозная скульптура на Скандинавском полуострове, характеризующая шведские национальные памятники, но все это было в несколько ином плане, чем у Ефимова. Ефимов мысленным оком увидел этот жанр в свойственном ему, этому жанру, «амплуа», со свойственным одному этому амплуа содержанием: динамичность, рассказ, рьяность момента. «Занятие командных высот», «Охота на лосей» и «Любовь оленей», арка на Ярославском вокзале в Москве с изображением охоты на медведя

Это несколько иначе, чем кованые решетки, — это отлитые из бронзы скульптурные рельефы, видные на фоне воздуха как силуэт, так сказать, налепы, бляхи, а не полосы, как «Олень» (1933) из кованого бруска железа в 2 кв. см. «Олень» — это почти только контур, это скульптура из линии. Но в нем все сказано: милая головка, глаз, собранная поза скакуна. Это фонтан. В парке он был бы прозрачен, не загораживал бы своим пятном пейзаж. Он так же легок, как были бы двигающиеся вокруг него струи, капли воды. Таков же фонтан «Рыба». Изгибающиеся и счастливо найденные ритмы полос железа под ней делают каким-то образом глубину воды.

Несколько в стороне в «сквозной скульптуре» стоят «Рыбы в сетях» (1937). Из хромированной медной проволоки сделана сеть, не буквальная сеть, а графически претворенная. Кроме того, она изогнута так, что сама крепко держится на пьедестале. На ней укреплены разные фарфоровые рыбы. Большая стерлядь (70 см), толстая розовая рыба, две голубые тоненькие и целая стайка маленьких. На сети местами прикреплены стальные шарики — не то пузыри воздуха, не то графически организующие точки. Сеть стояла поперек выставочного зала, но не мешала экспозиции: сквозная. Зрители — скульпторы, живописцы, графики, искусствоведы — весьма оценили вещь.

Нужны были сверхчеловеческая убежденность, четкое внутреннее зрение Ефимова, чтобы заранее знать, что результатом всех трудов, пота и крови будет не просто металлическая сеть с рыбами, а нарядная, сверкающая серебром, фарфором графика, легкое праздничное виде́ние

Через несколько лет принцип сквозной скульптуры «вошел в моду» — его применили, и удачно, на Сельскохозяйственной выставке 1939 года.

Остановлюсь подробнее на двух вещах Ефимова со сквозным рельефом из бронзы — памятнике Чапаеву и памятнике Крылову. На памятник Чапаеву в 1937 году был объявлен конкурс, в котором участвовали четыре

московских скульптора. Заказчики, осмотревшие выставленные эскизы, решили: «Все памятники одинаковые, вот этот особенный, мы хотим этот». И указали на эскиз Ефимова. Так и было решено, и заказ остался за Ефимовым. Но прошло несколько времени, и все это от Ефимова ушло. Эскиз остался у нас.

Чапаев летит вперед на своем прекрасном коне. Он ведь имел обыкновение всегда быть впереди отряда. Иван Семенович познакомился и потом близко сошелся с его сыном, Аркадием Васильевичем (тоже военным). Он много рассказывал об отце, и образ, данный Ефимовым, ему очень нравился. Он страстно отстаивал эскиз в период, когда уже после конкурса началась критика с разных сторон.

Конь в галопе опирался на задние ноги. Для поддержания переда Ефимов сделал клубы дыма от разрыва гранаты, которая бьет, не задевая коня. Однако раньше, чем закончить эскиз, он убрал дым — побоялся, что это вызовет критику: никогда не изображался дым в скульптуре. Он сделал двух лежащих раненых, которых нога коня слегка касается. Потом убрал и их и сделал части разбитого орудия. Потом сделал куст из меди. В конце концов снял и это и вернулся к первому решению, к разрыву гранаты, но конь совсем не касается ногами земли, он весь в полете.

Постамент под конем Иван Семенович не хотел делать массивным, «грузным комодом», как он говорил. Вертикальные стенки, держащие овал пьедестала, составились из стволов деревьев и фигур соратников Чапаева, сделанные барельефно (очень небольшой выпуклости), но без фона. У зрителя, обходящего памятник, создается впечатление, что красноармейцы на пьедестале движутся, пробираясь через лес.

Это было в 1938 году, а в 1940 Иван Семенович задумал сделать другой памятник со сквозным рельефом, памятник баснописцу И. А. Крылову.

Ефимов любил Крылова [31]. Он сроднился с его обликом еще за время своей деятельности в нашем Театре кукол, где ему приходилось импровизировать за него — в духе Крылова, в духе крыловского времени. Ведь дети (да и взрослые) так любили эту куклу и ее выходы, что зачастую неслись возгласы, вопросы из зрительного зала, на которые надо было немедленно реагировать. Ефимов сделал сам этот «памятник Крылову» для театра, как он называл куклу, сделал с серьезностью и проникновением, с каким делают портрет в скульптуре. В нашем театре он был в разлетайке старинного зеленого кашемира, с бархатным воротником и брыжами. Но этот памятник теперь умер, поскольку мы больше не выступаем с театром, и мечтою Ефимова сделалось создать более вечную вещь — памятник на площади города, где родился Крылов. Он предложил свою мысль в Комитете по делам искусств, и там отнеслись к этому в общем сочувственно.

31
О «крыловской тематике» в творчестве Ефимовых см статью «Несколько слов о куклах» в данном сборнике.

Ефимов задумал памятник так, чтобы он отражал пышное искусство крыловского времени. Участие басен он считал необходимым, но не в виде шаблонных рельефов на постаменте. Ему хотелось подать их более действенно, ярко и динамично. Весь памятник в плане представлял

дугу большого диаметра, но отрезки дуги небольшие. Баснописец идет задумчиво, опираясь на трость. Это состояние его сосредоточенности и творческого углубления в себя дается в выражении склоненного лица и в пальцах, которые, так и кажется, раздумчиво шевелятся на полусогнутой руке. Пьедестал под грузной фигурой сплошной, просто и изящно решенный архитектурно, он продолжается в обе стороны полудугами, поддержанными сквозными

95. Н. Симонович-Ефимова и И. Ефимов. Кукла «Крылов». 1918



«окнами» рельефов с изображением басен, по два с каждой стороны. Ефимов — мастер решеток, мастер зверей. Рельефы басен — «Вороненок», «Лев в старости», «Волк и журавль» и «Квартет», которые он сделал особенно четкими, видны с какого угодно расстояния и с обеих сторон. На одной из дуг, сверху, хотя на расстоянии, но все же осеняя Крылова, возвышается скульптурный дуб, плоский (рельеф без фона), и возле него тростинка — пятая басня памятника — «Дуб и трость».

Готовый эскиз Ефимов передал в Комитет по делам искусств, но памятник был отклонен: поскольку за Ефимовым установилась с давних пор репутация анималиста, памятники от него роковым образом ускользают. Жаль. Его проекты дышат новизной, ненадуманной декоративностью.

Досадуя на отказ, Иван Семенович, несмотря на мои советы не делать этого, сломал постамент, выполненный так тщательно, изящно проложенный по карнизам медными линейками (ему понадобился воск для новой вещи). Фигура Крылова сохранилась у нас, так же как рельефы басен. Однако без постамента, без общей конструкции все это лишилось пышности, превратилось в отрубленные члены живого когда-то тела.

Но неужели Ефимов только анималист? В среде товарищей по скульптуре его почитают как отважного бойца в той армии, где ценятся достижения искусства, несущие свет и жизнь. Рубрика «анималиста» тесна для Ефимова. Она приблизительна, а в терминах надо быть точным. Зверей Ефимов любит изображать потому, что в них больше всего простора для осуществления его художественных идей. Мир животных обладает бо́льшим разнообразием форм, чем люди. Северный олень, лось, лань, козы... Бульдог, гончая, овчарка. Это в среде одной породы, а если взять их все, с удивительными промежуточными формами, как тапир, гиппопотам — родственники лошади, тюлень — млекопитающее... На одной из страниц альбома Ефимов записал: «После мощной, великолепной лопатки жирафы яснее осознаешь свою слабую лопатку»

На другой: «Рисую череп гориллы, увенчан огромным гребнем — служит для прикрепления жевательных мышц. Объясняет легкость и благородство черепа человека».

В каком материале безошибочно передать гладкую, «надутую», в полном смысле «обтекаемую» форму дельфина, как не в упругой кованой меди? Многообразием жизни вызывается многообразие форм творческих решений Далек от истины будет тот, кто назовет это формализмом, стремлением втиснуть сюжет в заданную форму. В опере существуют партии тенора, баритона, партии сопрано, колоратурного сопрано. Композитор рассчитывает на все виды голосовых и оркестровых возможностей.

Если просмотреть каталог скульптурных работ Ефимова, там насчитывается столько же «тем человека», как и «тем зверя». В рисунках же неизмеримо больше людей, чем животных.

В темах с людьми Ефимов не так ровен, как в произведениях о животных. Но у него бывают изображения человека настолько незаурядные, с чертами, настолько глубоко подмеченными и крепко выраженными, что их невольно выделишь из массы обычных портретов в выгодную сторону. Портретные наброски карандашом, рисунки с натурщиц; двухфигурные композиции на больших листах бумаги — все это рисунки мастера, имеющего лицо, имеющего власть над рисунком. Даже если бы у него не было монументальных скульптурных воплощений людей героического времени Отечественной войны, выполненных им

на станции метрополитена «Павелецкая» в 1942—1943 годах (летчик, гранатометчик, танкист, артиллерист, рабочие), а были бы только рисунки людей, его и тогда нельзя было бы вместить в клеточку «анималиста». Фигуры полны динамики, внутреннего напряжения, даже если стоят неподвижно. Внутренняя энергия человека — вот отличительная черта образов, воплощенных Ефимовым. Глядя на них, думаешь: откуда взялась в них эта сила? И отвечаешь себе: — вот куда перелилась его собственная энергия, вот отчего он сам опустошается после большой работы. Он перелил всего себя до отказа, сам не сознавая этого, в свое произведение.

Говорит ли термин «анималист» о том, что художник должен был пройти специальную дисциплину? Нет, он говорит скорее о каком-то ограничении. «Пейзажист» — термин сравнительно высшего порядка, не принижающий, потому что пейзаж — это цельная область, тогда как анималисту подчинена лишь область изображения животных. Это, следовательно, исключает изображение человека, тогда как никому не придет в голову отвергнуть пейзаж потому, что там кто-то идет по дорожке.

Во Вхутемасе Ефимов двенадцать лет подряд преподавал на скульптурном факультете не анималистику, а искусство скульптуры.

Откуда же взялись рамки анималиста и кому они нужны?

Художественная критика, не интересовавшаяся по существу изображением животных, ограничивалась фразами: «Наши анималисты Ватагин и Ефимов...». В некоторых случаях какой-нибудь смельчак напишет: «Ефимов и Ватагин ..». А тут еще один из искусствоведов ошибся в выборе слов, пустил в ход по отношению к Ивану Семеновичу слово «выдумщик», на котором легко отыграться всякому, кто вздумает, без достаточных знаний, писать о Ефимове. Термин этот, не совсем-то художественный, меньше всего, в частности, может быть применен к Ефимову, который никогда не «выдумывал». «Рыжего» у ковра, простого фокусника в наши времена не назовут «выдумщиками». О них пишут как-нибудь более затейливо — «талантливый импровизатор, артист, обладающий точностью, чистотой исполнения и остротой замысла...». Ефимов, «и звуков, и смятения полн», как противоположен он «выдумщику», когда он творит.

Вернусь к прерванной теме новаторства. В Третьяковской галерее выставлена «Рыба» Ефимова (кованая медь и стекло). Это одна из многих его работ, сделанных из медного листа. Кованая медь в том виде, как ее понимает и толкует Ефимов, — это бесспорное новаторство Тут опять он — создатель жанра, у которого мало последователей.

Были сасанидские щиты, курильницы, блюда, бляхи На Кавказе куют из меди кувшины, кофейники Иван Семенович сделал больших дельфинов (1,60×1,35, Речной вокзал в Химках), сделал «Ловчего сокола» на руке сокольничего, «Ястреба летящего», под которым спираль широкого размаха, заменяющая ему пьедестал, дает мысль о кругах парящего в воздухе хищника Все

эти сюжеты требовали материала легкого, но твердого. Ни из чего другого, действительно, не сделаешь такого ястреба.

Новаторством и удивительным на первый взгляд фактом в жизни Ефимова было то, что он как профессионал-актер «ходил с петрушкой» по Москве и по Союзу в течение двадцати пяти лет подряд, с 1918 по 1944 год, в то время когда он уже был известным скульптором.

Иван Семенович занялся театром кукол потому, что был непосредственно увлечен этим видом народного зрелища. Театр «движущейся скульптуры», новая форма изваяния с фактическим движением (разве установлено кем-либо, когда-либо, что памятник должен быть неподвижным?). Увлекло его и альтруистическое желание нести театр в массы, в глухие углы, где не было в то время никаких зрелищ. Учесть следует и веяние времени: революционное желание дать упавшему виду народного театра кукол его настоящие возможности. У Ефимова оказались хорошие голосовые данные и легко загорающаяся гибкая натура артиста (он замечательно импровизирует, когда рядится).

Новаторством была сама мысль играть литературный материал «верховыми куклами» — петрушками.

Новаторством в международном масштабе были те системы кукол, которые изобретены и пущены нами в обиход театров. Новые системы движений сделали доступным для петрушки иной, высший, не только пародийный репертуар. Театр с куклами Ивана Семеновича, всегда четкими, острыми (никогда не карикатурными), начав с басен, дошел до шекспировского «Макбета». До 1922 года это был единственный кукольный театр с литературным репертуаром. Ефимов-актер дал Ефимову-скульптору еще бо́льшую свободу в распоряжении композицией, хорошую школу знания психологических законов движения, понимания их выразительности, значения. У кукол отсутствует мимика, действие подается движениями их тела, рук, ног. Театр требует осмысления скупо отобранных, зато наивыразительнейших поз. Ефимов-скульптор отвык в театре довольствоваться «какой-нибудь» приблизительно годной позой, он берет такую, которую ни с чем другим не спутаешь, ничему другому не припишешь, которую ничем не заменишь. В скульптуре такова его «Зоя Космодемьянская». Ефимов сделал ее после первого известия о ней в газетах. Когда он представил уже отлитую фигуру во Всекохудожник, была опубликована фотография Зои, найденная в сумке у немецкого офицера. Зоя стояла перед казнью. И что же? Это была та самая поза, которую дал ей Ефимов. В Третьяковской галерее заметили это, и кто-то, развернув газету, воскликнул: «Да ведь это скульптура Ефимова!» Так же смело, остро, со спокойной гордостью выставлено плечо. Об углубленной мысли, дающей забвение собственного тела, говорит постановка ступней, пальцами несколько вовнутрь. Такая постановка у одного из «Граждан города Кале» Родена.

Со времени театра кукол Ефимов приобрел уверенность перед большими аудиториями и частенько теперь с удовольствием выступает перед художественной моло-

дежью и товарищами на темы искусства. Зачастую ведь ему перед спектаклем приходилось делать вступление, чтобы занять зрителей на время расстановки ширмы, если не было занавеса, и никогда он не говорил затверженного. Он постиг постепенно тайну импровизации и владения аудиторией. Из моего прикрытия — ширмы — я слышала то дружный смех, то тишину внимания, видела в щелку блестящие глаза и улыбки возбужденного внимания. Дружными, благодарными аплодисментами встречают и провожают его теперь товарищи-художники после его докладов, лекций.

«Живопись вся Нины Яковлевны, скульптура моя», — всегда говорит Иван Семенович входящему в нашу квартиру. Я давно заметила, что живопись обегут глазами довольно быстро, а скульптура задерживает каждого надолго. Прозрачные краски фарфора, лежащие яркими пятнами на блистающем пространстве, оставленном чистым на каждой из фигур; сверкание медных изваяний, четкость и ясность их форм понятны всякому и всякому милы. Бросается в глаза стоящий на письменном столе всадник в стеганом кафтане русского воина древних времен на сытой своей лошади. Пухлая стежка — это сюжет скульптурный, и любовно разобрал ее по строчкам и изгибам Иван Семенович. Он сидел на разработке этой скульптуры чуть не все лето. Всадник, однако, заключает теперь некоторый укор совести, потому что остался в пластилине. Не успел доделать его Иван Семенович на керамическом заводе в Гжели, хотя ездил туда еженедельно на четыре, на пять дней в течение почти двух лет. Не успел настоять на обжиге его — разбросался на мелкие вещи (вазу с головой сатира и другие), на устройство нашего спектакля на заводе, увлекся своей популярностью среди работниц, оттискивающих глину, загружающих печь, поющих, гуторящих, весело отзывающихся на его бьющую через край жизнерадостность.

В Гжели Иван Семенович довел тогда до конца «Лося» (рельеф) и два рельефа «Слово о полку Игореве». Но как же испортил их завод! Как небрежно выполнил! И Иван Семенович знай похваливал, когда бывал в Гжели, их работу, заваливал гомерическими комплиментами в гомерических количествах. Он был в веселой своей полосе, опьянен воздухом полей, запахом деревни, снегом, лыжами, весенними тополями, которые группируются там около деревенского мостика, новыми знакомствами, работниками завода и был от всего в восхищении. Приезжая в Москву, ему хотелось сказать по телефону кому-нибудь из товарищей: «Поезжай в Гжель. Это царство небесное, только еще лучше, потому, что плюс работа». Это было в 1943, 1944 и 1945 годах. А произнесите слово «Гжель» теперь, в 1947 — лицо его изобразит последнюю степень отчаяния и руки тотчас примутся дрожать. Это оттого, что в «Лосе» отдельные части большого рельефа не сходятся, одни куски толще других, на многих не хватает отверстий для скреп. Чтобы выставить эту вещь, пришлось с нечеловеческими

усилиями подпиливать присланную терракоту и даже приколачивать все вместе к доске. Большой творческой значимости скульптура, новая в смысле формы, гармоничная в своей узорчатости, за недостатком требовательности Ефимова по части хозяйственной снижена...

Полированная крышка комода не видна. Она уставлена мелкими скульптурами Ефимова. Иные из них в фарфоре, иные еще ждут, когда заводы переведут их из пластилина в фарфор: «Калмычка», «Морской лев» и др.

К телефону прикреплена синяя подглазурная птичка.

Рисунки. Они не только в четырех ящиках большого прадедовского комода-жакоб с волнообразным фасадом, с медными кольцами и колонками, но заняли угол за письменным столом, где на полу пристроились «Жирафа» и «Страус». Рулоны эскизов для картонов Северного вокзала затиснулись между этими скульптурами.

Манера рисовать Ефимова такова: он не водит по бумаге, ища, когда найдет то, что задумал; он проводит без сомнений и страхов одну линию; то она твердая, то нежная, и она создает форму — крепкую и содержательную. Если бы он выставлял только рисунки, он составил бы себе имя как график. Но у него имя скульптора, и рисунки отправляются по большей части во второй ящик комода и лежат там. Чтобы их показать пришедшему, надо потрудиться: снять предметы, накопившиеся постепенно сверху — альбомы, записочки, тетради. Вот и рисунки. Некоторые из них были в свое время на персональной выставке Ефимова. Из современников, по крайней мере по манере и легкости возникновения крепкой формы, рядом с ним кто? Он учился рисунку у Родена и Серова. Это относится к рисункам с натуры. То, что Ефимов делает без натуры, по мысли, его посетившей, — я не знаю никого, кто еще так величаво, так легко компонует. Тут я говорю о качестве рисунка, а не о содержании. Так же как в скульптуре Ефимова иногда важно то, насколько она скульптурна, насколько воздействует своеобразно, содержательно, возвеличивая дух. Но, конечно, в каждом произведении должна иметься и другая сторона, другой план, более житейский — это то, в чем вылилось искусство, к чему приложилось. И вот в этом плане двухфигурные композиционные рисунки Ефимова, к сожалению, сомнительны. Но нигде свобода композиции и красота штриха не дают так знать себя, как в этих рисунках. Тут линия льется, вьется, каждая точка ударяет и живет. Льется узорность просторно, гармонично, весело, легко, как на ложках, на деревянной и глиняной посуде старорусских кустарей. И в то же время всегда узнаешь, что это Ефимов. Вкус и культура чувствуются здесь особенно. Такие иллюстрации его, как к книжке «Мена», «Кот, козел да баран», «Заплетися плетень» (неизданная), открытки «Русские люди» (неизданные), «Пекарская скульптура» — останутся выразителями сути русской графики.

Списки работ по разным видам искусства — это нечто вроде комплексных показаний термометра, гигрометра, измерителя ветра. Дается объективная возможность видеть «погоду» прошедших лет. Вглядываемся в списки

и видим: скульптура Ефимова начинается с 1897 года, со школьных его лет. Тут потребность творчества только начинает пробиваться, давать знать о себе. Произведений мало, но ведь вещи подростка — это особенные вещи. Автор еще не знает и даже не подозревает своей специальности. «Стоит ли мне заниматься искусством?» — вот вечно юный вопрос, с которым, под аккомпанемент громко стучащего сердца, обращаются юноши к популярному в их

96 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Гробовщик». 1935



времени художнику. Иван Семенович обратился к Виктору Михайловичу Васнецову и получил правильный ответ: «Все зависит от того, сколько хватит любви к делу». Всякий «Водовоз», «Слепой над пропастью» (почти всегда первые опыты — «с содержанием») создаются школьником только по неудержимому стремлению оформить свою мечту, свое наблюдение, свою идею. Они сращены с автором крепко и при том факте, что карандаш доступнее пластилина, особенно в такой старозаветной семье, в которой рос Иван Семенович, ясно показывают, что скульптура тянула к себе раньше.

В последующие годы по данным списка она становится на ноги все крепче, несмотря на то что Ефимов собирается посвятить себя живописи, посещает студию художника Мартынова, а затем Серова и Коровина.

В то время существовала, доживая свои последние дни, керамическая мастерская С. И. Мамонтова в Бутыр-

ках, сооруженная по примеру его бывшей мастерской, где работали крестьяне-кустари, в его имении Абрамцево. Иван Семенович толкнулся к Савве Ивановичу с просьбой поработать у него, на что Мамонтов дал согласие. Возможность самому довести свою работу до конца в материале была тем попутным ветром, который счастливо вдруг подул, предопределяя плавание, наполняя паруса, двинул судно и дал ему разбег. Годы 1905 и 1906 богаты майоликой,

97 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация из альбома силуэтов на сюжеты произведений А. С. Пушкина. Эпиграммы. 1935



и если в 1906 году Иван Семенович твердо решил отдаться скульптуре, бросив живопись, которая шла успешно, поступить в Училище живописи, ваяния и зодчества на скульптурное отделение, то весьма вероятно, что на это решение повлияла работа в Абрамцевской мастерской. В этой мастерской когда-то делали свои керамические опыты Врубель и Серов. На наружной стене старого сарайчика еще недавно можно было видеть майоликовую доску Серова и врубелевского «Демона». Последними питомцами Мамонтова были И. С. Ефимов и Н. И. Сорохтин, этот забытый теперь ремесленник-керамист с сердцем художника.

Для Ефимова идут затем студенческие годы в Училище живописи, ваяния и зодчества с ежедневными классными этюдами натурщиков и натурщиц, которые Иван Семенович делает с полной отдачей. Для собственного творчества времени мало, лишь лето, но там, где находишься, трудно иметь формовщика и гипс. Своих русских крестьянок Иван Семенович отлил сам, в глуши Тамбовской губернии, набрав гипсу в липецких аптеках.

Не густы скульптурой и годы 1909 и 1910. Они прошли во Франции, где Иван Семенович больше рисовал и смотрел, чем лепил.

Только с возвращением в Россию, с 1911 года, начинаются настоящие творческие годы Ефимова. Список скульптуры расцветает. К этим годам относятся также автолитографии Ефимова.

Рождение автолитографии связывается вообще

98 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация из альбома силуэтов на сюжеты произведений А. С. Пушкина Концовка. 1935



с наличием места для работы, оборудования. В то время печатались наши, 1914 года, — листы для вырезания. Печатались в литографии Р. В. Бахмана. Роберт Васильевич, знаток литографии, суровый в деле старик, но добродушный и уютный в жизни, разрешил Ивану Семеновичу работать у него, и Ефимов успел сделать тут своих русских крестьянок, оттиснуть их в нескольких пробных экземплярах.

Годами военной службы были для Ефимова 1916 и 1917. Поэтому в списке искусства эти годы отсутствуют.

С 1918 года начинается профессорство Ефимова во Вхутемасе. Кроме того, на этот и ближайшие годы падают наибольшая нагрузка по театру и ряд больших графических работ.

«Пекарская скульптура», которая в списке занимает одну строчку, — это исследовательский труд нескольких месяцев. У Ивана Семеновича спрашивали бывало: «Где вы увидели такие славные вещи?» Он ответит: «Эх, ты, ходишь каждый день по Мясницкой и ничего не видишь. Большая пекарня на углу. Олени, лебеди из теста. Смотри: в круг все вписаны. Сковорода, на которой они пекутся, определяет форму. А сдобное тесто в свою меру вздуется, создает полные формы. Мастера талантливы. Я всегда с ними знакомлюсь. Интересные люди. Специа-

листы. Не вижу, почему не считать эти изделия скульптурой, раз тут скульптурный расчет и безошибочные результаты. Народное искусство. Попробуй сделай: не выйдет. И у меня не выйдет.

Я назвал «Пекарская скульптура». Только эта скульптура, употребляясь, потребляется каждый раз, исчезает... Молодцы, кто бережет традиции, берет из рук в руки». Также было у Ефимова с пряниками. Выискивать, собирать, рисовать.

Обширную графическую работу этих лет составили иллюстрации к моей книге «Записки петрушечника», вышедшей в 1925 году. Книга эта была также через десять лет выпущена за рубежом. Американский издатель пленился, кроме содержания, графической новизной «Записок», оформленных Ефимовым. Оформление оказало влияние на ряд последующих книг этого издательства: в них стали пересыпать главы и некоторые части текста мелкими рисуночками, относящимися к тексту, очень лаконичными, почти символами предметов. Некоторые, наиболее острые рисунки Ефимова из этой книги до сего дня фигурируют в американских периодических журналах по кукольному театру.

С 1927 года скульптура забирает всю рабочую силу Ефимова, другие отрасли уже не оспаривают его времени. Только раздел графики — силуэты — сопутствует, даже расширяется и расцветает.

Тут надо сказать об одной черте Ивана Семеновича. Видеть сны, очень цельно скомпонованные, очень сложные, — это вторая натура Ивана Семеновича.

Сны его, даже когда он находится в своей пассивной полосе (тогда даже более), конкретны, динамичны, радужны. Иногда это замыслы скульптуры, иногда целые театральные постановки. Я не думаю ни удивить этой чертой, ни что-либо доказывать, и думаю, что многие обладают тем же, может быть, только не в такой степени. Одну из наших пьес в Театре кукол, веселую, со сложной коллизией, которую мы пятнадцать лет подряд играли с неизменным успехом, — «Гномы», — Иван Семенович увидел во сне.

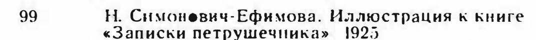
Однажды, проснувшись, он с удовлетворением в голосе сказал, что иллюстрировал во сне Лермонтова и что это были силуэты. И прибавил: «Ошибся: надо было иллюстрировать Пушкина. К Лермонтову силуэты не подходят». Кистью он стал тотчас рисовать на пушкинские темы: «Пир во время чумы», «Пиковую даму», «Каменного гостя», «Русалку», «Утопленника» и другие. Действительно, силуэт — это воплощение динамики, героической пышности, требовательной сдержанности. Это классика XVIII — начала XIX века. Словом, это жанр, возможный для иллюстрирования Пушкина.

Иван Семенович сказал: «Теперь нам с тобой работы на всю жизнь хватит». Мы вместе сделали альбом автолитографий.

Когда началась подготовка к юбилею Пушкина (100 лет со дня смерти), комиссия пушкиноведов не раз просматривала наш альбом, состоявший из сорока пяти листов, но до выпуска в свет дело не дошло.

Силуэты эти в два цвета — черный и серый. Для данного жанра двухцветность законна, поскольку тени могут быть одновременно одни черными, другие серыми. Не законным для силуэта я считаю прорезание его тела насквозь белыми воротничками, пуговицами, клетками материи и пр.

Силуэт — это пятно, в котором имеется контур, даже лишь наружная часть контура, математическая линия.


99 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника» 1925



Она должна быть сугубо точной, но точность не значит здесь сухость и жесткость, которые в наше время стали отличительной чертой многих силуэтов. В свои классические времена силуэты были мягкие, живые, широко выраженные. Это предмет, видимый контражур, но в котором рисунок должен обязательно отойти от натурализма, чтобы быть понятным.

У нас с Иваном Семеновичем было любимое детище — театр силуэтов, и мы усердно пропагандировали этот жанр. В 1918—1919 годах силуэтные спектакли ставились в Государственном детском театре, потом время от времени теневой театр возникал у нас в виде эстрады. Театр имел успех, но мы не сумели практически поставить его на ноги, поэтому отношение к силуэту у Ефимова, будучи живым и горячим, смешано с болезненным чувством. Неудача с силуэтами к произведениям Пушкина не помешала Ефимову сделать в том же году иллюстрации к басням Крылова. Он сделал двенадцать басен черным карандашом негро в несколько дней в Кисловодске, сидя в парке. Первой была басня «Волк на псарне», за которой последовали «Петух и жемчужное зерно», «Лев и комар», «Лев и мышь» и др. Некоторые из них фигурировали на юбилейной выставке Крылова, устроенной в МОССХе в 1944 году.

Когда задумали юбилейное издание басен, иллюстрации заказали разным художникам, по большей части карикатуристам (хотя басни и карикатура в некоторых отношениях не сходные две вещи, даже противоположные). Иллюстрации же Ефимова не были помещены, хотя они весьма созвучны крыловским басням.

В годы Отечественной войны и последующие список скульптуры делается необыкновенно богатым названиями. Тут начинают преобладать декоративные вещи, иногда все еще вкрапливается скульптура для театра, то есть скульптура с фактическим движением, над которой Ефимов любит потрудиться...[32].

1947

32 На этом рукопись обрывается. Симонович-Ефимова не успела закончить ее.

IV. Театр художников

Культурное значение кукольного театра [1]

Новый кукольный театр есть продукт нашей революционной эпохи: ведь многое, что считалось прежде большим — оказалось маленьким, а что считалось почему-то маленьким, на что смотрели свысока, сделалось большим

Примитивный «Петрушка», которого мы видели по ярмаркам, дачам и дворам и которого не коснулись еще до сих пор художественные артистические силы, оказался способным к высокой культуре, может выражать тонкие драматические душевные движения и давать не одну только буффонаду, но и драму, исполнять классический литературный репертуар, откликаться на темы текущей вокруг его жизни, которую он изображает с изяществом своего своеобразного стиля.

В Западной Европе всегда смотрели на кукольный театр как на серьезное искусство, и его любит весь народ от мала до велика. Первоначальный «Фауст» был написан для театра марионеток [2], Метерлинк писал для него свои пьесы.

По сравнению с современным, перегруженным декорациями театром, в тяжеловесной сложности постановок которого задыхается и не может иногда развернуться живой и вольный талант — он является счастливым пролетарием, который раскидывает свою трехаршинную сцену везде, не нуждаясь даже в подмостках. Кукольный театр отвечает современному устремлению к упрощению и передаче самого только главного путем лаконичного и яркого символа.

Новый кукольный театр отвечает и другому требованию или, вернее, мечте современности: не будучи обременен многочисленным персоналом, он гибок и легко в нужный момент переходит на импровизацию от реплик публики, и потому этот театр пригоден для народных масс, которые издавна славятся своим остроумием и неожиданной, меткой выразительностью слова.

Еще одно есть свойство, делающее его достойным трудной эпохи строительства, — это его веселый, бодрый дух, который сообщается публике и дает ей минуты артистического вдохновения и здорового веселья.

Действующими силами этого театра являются лишь жест и голос, нет никакой мишуры «постановочности», и в этом заключается воспитательное его значение для масс

Куклы, сделанные талантливой рукой художника, всем своим существом предназначены изображать то, что изображают, и впечатление от их игры цельно и ярко; поэтому очарованию их поддаются не только дети, которые сами хорошие художники, и чутки к правдивости в искусстве, но и взрослые, стесненные предубеждением люди, если вкус их еще не совсем испорчен шаблоном или если он достаточно развит. Наш русский обыватель привык предполагать под словом «кукла» что-то незначительное, но это старый предрассудок: деревянная или глиняная кукла талантливого кустаря как произведение искусства часто неизмеримо выше бронзового памятника.

В искусстве значительность не зависит от величины.

1920

1 Летом 1920 г. Ефимовы жили в Липецке, где выступали со своим кукольным театром. Симонович-Ефимова поместила публикуемую здесь статью в местной газете «Красная деревня» (№ 48, 9 июля 1920 г.).

2 Марионетки — театральные куклы, приводимые в движение кукловодом при помощи нитей, проволоки или палок, скрытых от зрителей. Петрушки — куклы, надетые непосредственно на руки кукловода. О «Фаусте» см. комм. 95 к разделу «Из переписки»

«Записки петрушечника»[3]
Глава V

Изображения животных в театре

Посвящаю детям, сейчас еще не родившимся, которые вырастут, не увидев наших спектаклей.

Трагедия... Дионисово действо[4] — принимал участие козел... Есть у животных основания иметь свои большие, хорошие роли в театре.

Но не дается эта область театру людей. Не потому только, что физические свойства не способствуют; изображается символ зверя, не нужна пунктуальность. Нужен намек. Но, кроме того, нужны красота и уважение к зверю; и вот их-то у артистов и нет. Как ни ройся в памяти, хорошие изображения животных только и были, что раз в «Синей птице» на сцене Художественного театра, когда играли Собаку и Кота Москвин и Лужский. Эти самоотверженно, самостоятельно созданные Собака и Кот составляют исключение, подтверждающее правило, что только куклам доступно играть зверей. В моем рассуждении я, как видите, предполагаю посылки, что вижу практикующих в кукольных театрах более художников, чем артистов, а также и то, что художниками область животных более изучена и они не чураются ее и что куклы — создание художников [...]

В повседневной театральной жизни артисты изображают зверей уродами. Как будто звери встречались им во всю их жизнь не иначе, как в виде мертвых набитых чучел, каковые стояли где-нибудь на парадной лестнице безвкусного дома, каковые теперь доживают век в душной, накуренной какой-нибудь пивной. Обглоданные молью, со старой папироской, засунутой каким-нибудь «шутником» в обломанные когти (до морды шутник не мог дотянуться), закостенелые, страшные в своей жалкости чучела эти являют зрелище, как раз обратное тому, чье название носят.

Полусгнивший труп кошки, брошенный при дороге, переставший быть пушистым, сделавшийся, напротив, с длинными намокшими конечностями, в жизни пугает нас, но на сцене к таким образам мы привыкли... Мы смотрим, смотрим на них во все глаза и даже иногда милостиво улыбаемся...

Сейчас я объясню примером:

Ставится «Кот в сапогах» при роковой помощи театрального бутафора (или гримера?). На личико артистки, которая должна играть Кота, наклеиваются тоненькие к концам человечьи усики, делающие его образцом пошлости. Руки затянуты от плеч до конца пальцев почему-то в защитного цвета коленкор, и эти ее конечности кажутся обезьянно-длинными; движения их, конечно, угловаты. Хвост, в виде колбасы из коленкора, безжизненно волочится по полу, измятые бугорки на голове нерешительной формы, маленького размера, изображают кошачьи уши... А ведь у кошки уши сравнительно очень большие

[3] Книга Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (М.—Л., ГИЗ, 1925), из которой в данном сборнике публикуются две главы «...и по сей день сохраняет свою ценность, оставаясь красноречивым документом значительнейшего этапа в истории советского кукольного искусства» (из книги Н. И. Смирновой «Советский кукольный театр. 1918—1932 гг.». М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 193). Пятая и шестая главы из книги «Записки петрушечника» публикуются с некоторыми сокращениями. Полный текст в кн.: Н. Симонович-Ефимова «Записки петрушечника и статьи о театре кукол» Л., «Искусство», 1980.

[4] Дионисово действо — празднества в Древней Греции в честь бога Диониса. Из культового действа, посвященного Дионису, с жертвоприношением козла возникла трагедия (по-гречески «песнь козла»).

и всегда стоят кверху, и отнюдь не мясистые... Лучи усов расходятся наружу... Все это и делает кота — котом.

А ведь кота человеку изобразить еще легче, чем какого-нибудь иного зверя...

На какой несообразно низкой ступени художественного развития надо стоять, чтобы спокойно подсовывать детям этот поистине дьявольский образ, вместо грациозного, пленительного образа пушистого доброго кота? Таков

100 В. Фаворский. Обложка к книге «Записки петрушечника». 1925



же и «Конек-Горбунок» [5] на сцене Большого театра. Колбасовидный, бессильно волочащийся, часто сломанный посередине хвост (обязательная принадлежность всех театральных животных) тащится и за ним, так же, как и за тигром в «Маугли» [6] на сцене Детского театра (1921, 1922)

Это равносильно тому, что, играя энергичного человека, «сорвиголову», все время держать бы голову склоненной и говорить сонным голосом. Хвост тигра, как и вся-

5
Вероятно, автор говорит о балете «Конек-Горбунок»

6
«Маугли» (пьеса В. М. Волькенштейна по мотивам повести Р. Киплинга) была поставлена в 1920 г. в Гос. детском театре.

кого животного, не есть ненужный ему бессильный придаток: он хлещет им в гневе по бокам, пошевеливает кончиком при напряженном внимании, он плавает в воздухе, когда кошка эта довольна... и никогда хвост животного не волочится (кроме пресмыкающихся и, в очень редких случаях, мышей). Тем менее он имеет право волочиться при символическом изображении зверя. Хоть бы догадался какой-нибудь (знаменитый или незнаменитый) человеческий режиссер привязать его (сделав ему **твердый проволочный остов)** туго-натуго к **телу артиста**, а не к наружной его одежде. Авось, хвост этот тогда держал бы себя более подобающим для элегантных, энергичных животных образом, не тащился бы по полу, как кишка от дохлятины, хуже, чем от клячи пикадора на бое быков.

Это далеко не пустяки, не мелочность, не излишнее требование реалиста, как иной для спокойствия подумает; не мелочью сочли бы, однако, если бы Кармен, Джильду, Маргариту — играли щербатой, в синяках, косолапою...

Непонятные атрофии чувства бывают у людей в театре. Правда, зрелища таких гротесков приуготовляются почти всегда для потребления детей.

Их приучают к тому, чтобы смотреть на сцене уродства и не содрагаться.

В понимании животных вкус актеров очень отстал от такового же художников. Еще недавно в театрах, в которых все было «по-богатому», брали на сцену живых лошадей, не замечая, что один вид этих невинных животных перекувыркивал всю постановку. Теперь не так наивны (а может быть, просто «нужда заставляет»?), делают животных «условными». Но это тоже всегда уроды. Артисты считают, что это будто бы «простая форма». Но она никакая. Она просто слабая, дрянная, вялая, ничем не вызванная, никак уж не «простая» (лань в «Сакунтале», овечки в «Ящике с игрушками») [7].

«Сакунтала» — пьеса Калидасы, перевод К. Бальмонта, поставлена А. Я. Таировым в 1914 г. в Камерном театре, художник П. В. Кузнецов. «Ящик с игрушками» — пантомима на музыку К. Дебюсси, поставлена А. Я. Таировым в 1917 г. в Камерном театре, художник Б. Фердинандов.

Как далеко ушли отсюда, например, игрушки, с гениальным своим упрощением вдохновенным: деревянные птички, легкие волшебно, сделанные тремя мудрыми срезами крестьянского ножа; простая, дивная форма! (Музей игрушек).

Обличие и повадку волка, медведя, кота, птицы — художник (у которого есть на то дар) может передать в кукле, и эти звери не имеют основания не быть театральными.

Если любишь животных, обладаешь впечатлительностью и добросовестностью, то можно сыграть такими куклами нечто, все-таки достойное животных, которых изображаешь, достойное и человека, который изображает. Это будет не чета так называемым «мышам» «Щелкунчика» [8] (в Детском театре), превратившим жутких мышей Гофмана в отвратительных существ, которым нет названия, в инсценировку такой странички «журнала для юношества», где стараниями натуралистов составлялся по изящному скелету гигантского ящера-диплодока будто бы вид этого зверя, когда он жил. Вероятно, нету в мире картинок безобразнее этих. Материализация дурной фантазии человека, никогда не видавшего животных художественным оком. Лучше сказать, материализация отсутствия фантазии.

«Щелкунчик» — пьеса В. Соколова по мотивам сказки Э. Гофмана. Шла в Гос. детском театре в 1922 г.

Как будто «ужасное» и «отвратительное» для художника может быть синонимом!

Гадко. Всем гадко; и детям, и взрослым, которые стараются в этих сценах с «крысами» уговаривать детей смотреть на сцену. А зачем?

У старых русских петрушечников, от которых, когда я иду (как от классиков этого дела), я спокойна, что отправляюсь по верному пути, — у кукольников эти животные всегда были.

Но они были в зачаточном почему-то виде; не как тема пьесы. В словесном народном творчестве, в русской сказке, их место больше. Петрушка приторговывает у цыгана лошадь и уезжает на ней.

Как эффект финала — полу-собака, полу-рок утаскивает Петрушку со сцены за нос.

Бывал еще дракон, который, полный фантасмагорических чар, съедал Петрушку. (А после Петрушка оживал.)

В парижских Thèatres Guignol [Театр Гиньоль. — франц.] [9], которых там немало на постоянных местах в двух парках и которые я частенько там посещала, когда сын был крошечным, животные совсем не находят себе места

Тем лучше, меньше уродливых призраков, с которыми бороться.

Мы ввели в кукольный театр, во-первых, Медведя

Медведя в трех видах:

В сказочном (русская сказка «Медведь и Девочка).

В реальном (ученый медведь);

И в условно-басенном («Пустынник и Медведь», «Трудолюбивый медведь»).

Медведь — родоначальник нашего театра. Вождь племени. Символ момента перехода с рельсов неподвижности на пути литературы: ведь это он навел меня на мысль играть басни. Я обязана ему по крайней мере монографией, что у меня давно на совести и что сейчас и подошло время исполнить по мере моих сил.

С начала двадцатого века развелась на земле одна новая порода медведей — плюшевый медведь — кукла.

Эта порода — милые зверьки, с топорным, но теплым телом, простодушным лицом, бесстрастным характером. Они совсем не похожи на обыкновенных живых медведей, имя которых носят, но это все равно. Преклоняясь перед ликом настоящего медведя с его замечательными формами, я не отрицаю права на существование и этой, немецкого изобретения, породы. Она нужна детям, умиротворяет их, оплодотворяет каким-то путем их фантазию.

Вначале они были коричневые и ближе к форме медведя, но потом желтоватый оттенок иного коричневого плюша положил начало в России ярко-желтому потомству, от которого теперь пошла особь зеленая, с крошечными ушами, с длинным тонким телом (кустари в Сергиеве).

Они совсем ушли от своего первообраза, лесного медведя, и, должно быть, хорошо сделали. Приспособившись к условиям жизни с детьми, они получили право создать свой мирок.

Этот, сделавшийся домашним, плюшевый Мишка весь день проводит в объятиях нежного младенца или

9 Гиньоль — имя персонажа французского кукольного театра, созданного Лионским кукольником Лораном Мурге (1745—1844). Соответствует русскому петрушке Его именем во Франции стали называть все кукольные театры («Театр Гиньоль», наподобие — «Театр петрушек» в России).

в кровати, укрытый одеялами. Он часто хворает; то у него завязаны зубы, то нога. Иной, впрочем, сутками не слезает с седла, избоченившись на лошади, зорко выглядывая одним глазом из-под мохнатой шапки, когда кругом идет стрельба кубиками. Иногда он гуляет по бульвару, уткнувшись носом в грудь маленького человечка в большой шубе, так же пассивно, как тот в свою очередь, по-видимому, пассивно влеком нянькой, мысли которой тоже где-то далеко... так и продвигается это трио, полное загадочности, каждый из троих сам по себе, но созданные друг для друга. Нет, медвежонок, более похожий на настоящего, и не суйся в этот сплотившийся уже мир!

Но как ни мил удачливый этот куклоподобный медведь в руках младенца, он был бы ужасен на сцене театра!

Тут нужна другая порода.

А я боюсь, человечество, уверовавшее, что «плюшевые медведи хорошие», заселит ими кукольный театр, скажет — «ваш медведь, Ефимовы, не похож на медведя: вот ведь какие бывают медведи!» — и торжествующе покажет плюшевого.

И вот я уже в боевой готовности. Сторожевой пес во мне загремел цепью[...]

Я уже вижу самодовольных, тощих, грубых, желтых, зеленых «Мишек», играющих басни (какая глупая, ничего не выражающая стала у них вдруг физиономия), слышу, как из первых рядов доносится наивный голосок: «Мама, это кто? обезьянка?» Все это я вижу, слышу, хотя ничего этого никогда еще не было.

Этого еще не было, но все-таки это составляет причину того, что с чувством воина, выскакивающего со зло-дурманной головой на бруствер душить врукопашную бесчисленных врагов, я особенно энергично, неумолимо отчетливо подымаю снизу вверх на сцену моего большого медведя, в тот миг, когда партнер мой говорит: «и встретился с медведем носом к носу».

Нельзя решать в общей форме вопроса о сравнительных качествах воплощения медведей, какими они ходят по природе; я могу сказать тут только об этом случае, и как художник: и наш медведь, вероятно, выдуманный, условный, может быть, не менее условный, чем «плюшевый», но для меня это порода, которую я благословляю плодиться и множиться на театре петрушек, и желаю ей основать породу, столь же крепкую в театре, как плюшевые основали в детской спальне.

Правда, у плюшевых было для начала одно бесспорное преимущество для карьеры — заграничный ярлычок на одном ухе, отсутствие какового у нашего опять-таки наполняет тревогой мое родительское авторское сердце.

Когда дело касается того, в чем публика не компетентна, внешние знаки отличия, конечно, имеют преимущества над внутренними.

Отличительные признаки нашего, ефимовского, медведя: он сделан из меха (котик или кролик, или скунс), а не из плюша [10].

У него большие, очень большие, может быть, слишком большие уши, «но это так надо».

Вытянутая нижняя губа корытцем.

[10] В одной из глав «Записок петрушечника» Симонович-Ефимова так пишет об этом медведе «Когда я задумала делать нового медведя для «Русской сказ-

ки», зима была далеко, еще что-то до тех пор будет, — я отрежу меху от твоей (И. С. Ефимова) шубы сшить медведя.
Мех мягкий; нежный, из него можно лепить художественное произведение, как из скульптурного материала. (Куплен был когда-то в Берлине под названием морской кот.) Был у нас целый мешок разного меха — и черного кролика, и какого-то еще сивого, от чьей-то шубы — но это было все не то, по свойству шерсти, и мы стали делать медведя из этого котика, отрезая от шубы по мере надобности, потому что за первым медведем последовал второй, медвежонок, так называемый «Ученый Медведь», который выходит с Негром показывать разные «штуки».
А Ефимов следующую зиму, которая все-таки настала, проходил в шубе с одной только половиной меховой» («Записки петрушечника», с. 111).

Очень толстый, отдельно даже нашитый зад. У него маленькие белые или голубые глазки, сидящие близко один от другого и наивное выражение лица.

Задних ног у него нету, потому что он должен одеваться на руку, но это со сцены незаметно.

Один и тот же медведь может быть, смотря по обстоятельствам, грузным, может быть и легким, может быть страшным, может быть милым. На бал зверей он приходит в шелковом шлафроке с кистями и чудесно танцует вприсядку, польку, вальс и русскую; кисти усиливают впечатление движений. Он может подмять человека, и тот утонет в его мягкой шерсти, мягком, широком теле. Это наш «Большой Медведь»; у «Маленького», «Ученого Медведя» лапы короче и приспособлены держать крепко и вертеть арапа за платье в воздухе. Когда он это делает, публика начинает от смеха вопить и аплодировать[.]

Встретит ли обоих этих Медведей театральный мир равнодушием (что равносильно рогатине) и усилия наши в них умрут, не оставив другого потомства, как только воспоминания в сердце сотен тысяч детей, видевших их во дни славы (я говорю о временах, когда они будут давно съедены молью, а сегодняшний день станет давно прошедшим), или...

Но лучше не рисовать (чтобы не сглазить) картины благополучия.

Большую роль у нас также играет Волк, играющий басни. Это личность замечательная по своим движениям, которые ему доступны, едким и выразительным.

Это лучшая наша кукла. Мы ее делали три года.

Не все время делали! Но между началом и концом прошло три года, что наложило печать на это произведение. Это некая скульптура. Когда он на сцене, зрительный зал следит за ним, затаив дыхание, тишина прерывается взрывами аплодисментов и восклицаний...

Есть еще два волка с деревянными головами, поменьше, игравшие в сказке «Мерин» Ал. Толстого.

Лисица, одетая в кофточку и юбку, сродни зверям Гранвиля, играющая басню «Лисица и виноград» и танцующая на балу с журавлем. У нее огненно-оранжевый хвост и тонкая лисья мордочка.

Есть лиса-мужчина, в сапогах, в гусарском мундире.

Журавль (тоже одетый). Он педант. Он вытаскивает кость из пасти Волка не торопясь, почти не волнуясь. Он изящный: в синем фраке, с белым хохолком на макушке и живыми, черными глазками.

Две курицы, сделанные по принципу рукавицы: сгиб четырех пальцев, примкнутых вместе, — дает энергичный сгиб шее. Это мое разрешение задачи передать куриную повадку.

Петух. Большой, шелестящий белыми бумажными перьями.

Кот, волшебный кот Бабы-яги, который «все видит и все бабушке сказывает». Он плоский и умеет выгибать спину, садиться, прыгать.

Свинья.

Козел.

Серый заяц-гимназист.

Два белых зайчика, за которыми мужик гоняется и ни одного никак не поймает.

Птица-балерина. Она стоит на одной ноге, которая есть просто продолжение палки, за которую я держу ее и верчу быстро. Руки-крылья, так же как и белые ее юбочки, разлетаются, когда она быстро вертится на одном носке. Она очень эффектна. Подобного устройства в театре петрушек, насколько я знаю, до нас не было.

Барбос и Жужу [...] Недавно я увидела в Третьяковской галерее Жужутку, нарисованную Серовым. Я остановилась перед этим листком, как пронизанная. У него она ярче. Она избалованнее, пикантнее. Но за такую мне пришлось бы говорить-шепелявить, немного так, точно нету верхнего нёба. Такие собачонки хрипят носом, у них вечно что-то перекатывается в носоглотке. Она не совсем болонка, скорее кингчарльз, а Крылов сказал «болонка». Да, так и есть, придется еще поработать и подумать над этой басней.

Другие художники-анималисты прилагают свои достижения к иллюстрации книги — мы приложили их к Кукольному театру.

Вот и все.

Что за «вот и все»?

Не знаю, должно быть, это мой вздох. Мне жаль расставаться с такой темой. Когда появятся на кукольной сцене «чучела» мелких животных в натуральную величину, в которых не будет ни изюминки, ни радости, — о, как я пожалею тогда, что не сказала больше! Например, о том, что отбор художников и тренировка артистов требуются тут не в пример бóльшие, чем жизнь, по-видимому, предъявит в ближайшем будущем, потому что не установлена традиция художественного воплощения зверя в этом театре.

Мать посылает в жизнь выросшего сына. Она и посылает потому что нельзя не посылать, и мерещатся ей ужасы, и она будет упрекать себя при каждом неблагоприятном случае, что не выработала в нем того, другого иммунитета.

Испугалась, что дала столько очков вперед художнику перед артистом? В то время как знаю отлично, что художники дают силы лучшие штихелю, карандашу, бумаге, офортной доске, литографскому камню, грунтованному холсту (около 500 лет числящимся в качестве спутников «высших искусств»), а когда случается тем же художникам поработать для кукольного театра (с кусками меха, кожи, дерева, столярным клеем, материями), они заботятся только, чтобы мобилизовать «себя похуже».

Исключение: темный «Бизон» (скульптура из дерева Ефимова, Третьяковская галерея) прет куда-то на фоне (сиреневом) картин Врубеля, и с такой же полнотой звучания художественных мотивов сделаны этим скульптором и маленькие куклы, которые представительствуют в избах, в глуши, вертятся перед народом, стучат головами о пол своей сцены, трясутся в телеге [...]

1925

«Записки петрушечника»[11]
Глава VI

«Кроме того, и черная, не потому, что о тенях (тени, во-первых, на снегу от солнца голубые), а потому, что злая»

Постоянный кукольный театр

Театр теней. Несколько ценных слов о тенях в природе. Об искусстве силуэта. Тени в театре. Обрамление экрана. Занавес. Темы постановок теневых. Отношение детей к теневому театру. Русское усовершенствование театра теней.

Кукольный театр и дети

Эта хроника одной из отраслей кукольного театра была бы не полна, если бы я не упомянула об одном его моменте — о восьми месяцах существования специального, постоянного, на средства МОНО основанного, исключительно «кукольного театра».

Это был первый детский театр в Москве, основанный летом 1918 года, открытый в октябре того же года в Мамоновском пер., д. 10.

Мысль этого театра принадлежала Н. И. Сац, которая подобрала компанию художников для ее осуществления. Мы взяли на себя устройство в нем, кроме петрушек, еще театра теней, потому что, если я чувствую себя паладином петрушек с 1916 года, то теневой театр полонил меня гораздо раньше. Теневые спектакли, устраиваемые с 1905 года то здесь, то там для удовольствия своего и знакомых, были, очевидно, моими этюдами к этой работе. Кто видел эти спектакли, вспоминает о них, как о чем-то совсем необыкновенном, что, им кажется, они видели даже не теперь, а когда-то в детстве, в какой-то другой жизни.

Не всякому за свою, быть может, и долгую жизнь, случилось в полной мере отдать себе отчет в красоте и поистине таинственном очаровании падающей тени, отбрасываемой солнцем; в обобщенности ее формы, четкости, определенности и спокойствии ее.

11
Публикуется с небольшими сокращениями шестая глава книги Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника». Теневой театр и вообще искусство силуэта привлекали Симонович-Ефимову с давних пор. Силуэты для постановок детям В. А. Серова (1904—1907); раздел о теневом театре в книге А. С. Симонович «Детский сад» (1907); спектакли теневого театра на вечерах художников в Париже (1909—1911) и Москве (1912—1916); работа художником в московском театре-кабаре «Летучая мышь» и постановка двух сценок (1916—1917); в 1918—1919 гг. организация вместе с И. С. Ефимовым теневого театра в Детском театре Моссовета; иллюстрации к произведениям А. С. Пушкина, И. А. Крылова; создание ряда силуэтов-портретов деятелей искусства; статьи о силуэте и теневом театре — таков перечень сделанного ею в этой области. В 1946 г. Симонович-Ефимова начала писать книгу «Театр Теней». По поводу увлечения Симонович-Ефимовой теневым театром можно привести следующее свидетельство скульптора А. А. Мануилова: «В доме В. А. Серова я бывал очень часто, так как был другом его сына Юры (впоследствии артиста Второго МХАТа, ныне покойного). Мы одно время, вероятно, около 1904—1907 годов, увлекались теневым театром. Вырезали из картона фигурки и на мокрой простыне (то есть туго натянутой) вечерами показывали взрослым и детям эти тени. Вскоре в эту затею включилась Нина Яковлевна, затем Иван Семенович, тогда еще живописец. Потом и Серов сделал несколько фигур для театра. Впоследствии Нина Яковлевна и Иван Семенович сделали целую серию рисунков-силуэтов, написали пояснения к ним о том, как пользоваться тенями, и издали в 1907 году это в монографии А. С. Симонович «Детский сад». Помню, как мы сидели за столом у Серовых, когда принесли эти отпечатанные рисунки; там был и силуэт великолепного лося. Это был рисунок Валентина Александровича. Его жена, Ольга Федоровна, почему-то спросила, неужели это он нарисовал такого лося, и Серов, как всегда с подковыркой, ответил: «А разве ты не знала, что я умею рисовать?» (Из стенограммы выступлений на вечере, посвященном творчеству народного художника РСФСР И. С. Ефимова и художницы Н. Я. Симонович-Ефимовой в МОССХе 6 января 1959 г.)

Из разнокалиберной группы людей, едущих в санках, из широких этих санок, из тонких оглобель и везущей все это лошади солнце пишет рядом на снегу плотную по рисунку, прозрачную по живописи, четкую, смело сконструированную группу в два измерения. Дугу оно насунет совсем на лошадь и вовсе не на шею, а спаяет со спиной, с задом, а всем ясно, что это дуга, хотя от нее остается всего-то двухвершковый кусочек.

Конструктивизм

Пронизав своими лучами глубокие, завилястые, массивные ворота городского дома, оно своей честной рукой рисует на асфальте сбоку искосившуюся, простую фигуру, нисколько не похожую на них, но, однако же, всем ясно говорящую, что это ворота. Еще более это ворота, чем сам этот, скорей всего, вонючий въезд в современный дом. Так же солнце рисовало в этот час ворота рыцарского замка, тысячу лет назад, и вот, душа наша успокаивается, когда мы, шагая по панели, наступаем на эти благородные чертежи теней. Солнечная тень сжата, стянута основными законами света, основной правдой материи.

Тени втягивают сюда пространство; они прикрепляют узлами мир к земле. Это явные концы солнечных рельсов, протянутых через пустоту. Направление их — тень — ворота — солнце!

Язык этого живописца не изменился со времени всех наших праотцов.

Солнце рисует на стенах — как величайшие японские реалисты; на земле — как блестящий футурист; на полу, среди столов и венских стульев — как вычурный беспредметник.

Но только один Андерсен, который вдохновлялся от мира, от цветов, от луча солнца, от лесного холма, от бузинного чая, от своего великого сердца, не спросившись ни у кого, увидел тень воочию. И испугался ее. И только слегка и один раз коснулся ее своими волшебными, легкими перстами. Только коснулся — однако ничего не убавил от ее загадочности и силы. (Сказка «Тень».)

А художники так не смогли

У них падающая тень — это жалкая, лохматая тряпица, не самодовлеющее убранство на земле, не форма.

Работающие для театра теней не стояли тоже на высоте этой стихии. (Кроме Ривьера, который видел ее, впрочем, в таком уклоне, которому я лично не сочувствую. Тень — существо более закованное в латы, чем у него.)

Так называемые «знаменитые» тени парижского «Chat noir» [«Черный кот». — франц.] [12] и других европейских театриков не поднимались, после Ривьера, выше плохой карикатуры и базарной иллюстрации (Caran d'Ache и др.).

Художники, дававшие силуэты, очевидно, не смотрели на них как на серьезное, большое искусство, как на

[12] «Chat noir» — артистическое кабаре (1887), в котором художник и артист Бенжамен Жан Анри Ривьер показывал театр теней

особую дисциплину, требующую специального внимания. Художественная мизерность этих силуэтиков обыкновенно скрашивается для публики самим очарованием тени, и предрассудок, что силуэт должен состоять, в ущерб общей форме, из множества мельчайших подробностей, бантиков, листиков, корешков, крахмального воротничка и тому подобного, царствует и сейчас в полной мере повсюду.

Понятие о силуэте как о **массе, переданной цельной**

101 Н. Симонович-Ефимова. В. А. Фаворский. 1920



линией, не завоевало еще себе положения, так же как и простая, казалось бы, для художника мысль — изображать необязательно расправленный, сухой профиль, а ракурсы, силуэт которых замечательно красив.

Теперь: посмотрите хороший силуэт, нарисованный на бумаге, — одно впечатление. Посмотрите вырезанный — это иное, более сильное. Посмотрите вырезанный этот силуэт сквозь бумагу (против света), и это впечатление, по силе, убьет все предыдущие.

Тень спаялась с белым фоном особым образом, тот же рисунок налился какой-то «прибавочной» красотой, количество и качество которой не поддается анализу[...]

Тень — это идеальная двухмерная графика

У этого графического явления (тени) есть один недостаток — его слишком большая значительность[...] Свое крапанье «художники» время от времени догадываются прикрыть этим даровым прибавочным очарованием тени.

На запущенном каком-нибудь «осминнике» *

* Четверть десятины (прим. *С.-Е*).

очень плодородного чернозема разрослись густо сорные травы. Но не земля же в этом виновата! Посейте что-нибудь путное[...]

Силуэтное искусство скомпрометировано отсутствием установленных вовремя дисциплин. Так же как и о кукольном театре, считается возможным писать о нем всякому и ничего не знающему о нем.

Внешние правила, соблюдаемые мною, выведенные «для себя», может быть, помогут несколько осмотреться в темных традициях этого вырождающегося искусства.

Вот эти правила:

Линия, ограничивающая силуэт, должна идти без отрыва в целой фигуре. Оторвать и начать другую под каким-нибудь углом можно, только если силуэт в этом месте изображает кажущееся пересечение двух масс, в натуре разделенных в глубину пространством.

Резкий угол может быть нужен еще в какой-нибудь части силуэта, там, где надо произвести впечатление сильного, быстрого движения. Углами нельзя злоупотреблять, а между тем это делают все, кто не может или у кого не хватает сил на подъем, провести ножом или ножницами одну плавную (но ограничивающую плотно) линию, гибкую, различно изгибающуюся и тугую.

Отдельные фигуры, составляющие группу, не должны отделяться резкими углами. Рассматривать всю группу, как сугроб.

Обыкновенно из трусливой осторожности выгрызают, выкрашивают силуэт маленькими дозами, составляя контур из множества жестких извилистостей. Дугу разбивают на прямые не потому, что принципиально, сознательно нужны прямые, а потому, что о линии не подумали.

Скучная, бестолковая, утомительная форма.

Это — если силуэт режут. Если рисуют, то получается нечто еще худшее: «никакой» контур, забывая, что, в то время как во всякой иной графике значащи многие свойства контура (толщина линии, чернота ее, чередование нажимов и пр.), в силуэте есть только **одна половина** линии контура (наружная, **край** черного пятна), следовательно, контур тут беден свойствами и остающиеся в его распоряжении качества — направление, решительность и чистота — вот все, что он может иметь.

Как же не быть внимательным к этому аскету?

Дырявить силуэт насквозь белыми островками (воротничок, манжеты, глаза, пуговицы и пр.) есть художественная бессмыслица.

Если, грандиозные своим китайским великолепием, Сиамские силуэты [13] прорезаны лабиринтом тонких линий, это не может служить основанием для того, чтобы нам теперь делать у себя нечто будто бы подобное. Изображенные там фигуры божеств возведены в узор, и чередование плотного с белыми прорезами основано не на предметной раскраске, а на пространственной гармонии, может быть, и на ритуальной символике. Кроме того, они были не черные, а цветные (промасленная, прокрашенная буйволова кожа).

13 Сиамские (яванские) силуэты — плоские театральные куклы. Вырезаются из цветной прозрачной кожи, имеют сложный контур и прорезной орнамент на самом теле куклы. Показываются как силуэты и на просвет. Распространенное народное зрелище в Юго-Восточной Азии

Но в современном силуэтном портрете, изображающем какого-нибудь господина, сидящего за столом или за роялем, со случайным расположением вещей вокруг, натурализм предметной «раскраски» белых манжет, крахмальной груди требует такого же натуралистического отношения и к черным пространствам; мы видим тогда черные руки (негр?), потому что в белых манжетах; черное лицо (по форме не негрское), заключенное в белый воротничок; эстетический смысл утерян. Взамен полагается нравоучительное: «так делается в силуэтах».

А с каких пор и кем делается?

Неужели в характеристике современных людей современных силуэтистов — главное — воротничок и манжеты? Только их и считают нужным подчеркнуть? Даже недюжинные художники разрешают себе быть мелкими в силуэтах, быть только чьими-то повторителями

Похоже, что место силуэта среди других искусств в нашем понятии соседствует с особым родом письменности — гимназическими сочинениями, где вся удача полагается в сходстве с чем-то совсем, совсем и окончательно средним: чужая общая мысль, засаженная в соединительную ткань холодных не по годам рассуждений, по возможности водянистых и обязательно тоже чужих. Пусть прорвется одна искренняя мысль или чувство из глубины «туманного» отроческого сердца — ей на полях сейчас же будет сопутствовать вопросительный знак синим карандашом; и чем поверхностнее будет рассуждение, но чем «глаже» (своеобразной, бесцельной гладкостью), тем больше будет соответствовать оно какому-то идеалу, неизвестно когда, как и у кого сложившемуся

Когда в теневом театре силуэт движется по светящемуся фону, сила художественного воздействия его на зрителей громадна. Получается напитанный светом четырехугольник, в котором, беспрерывно двигаясь, располагаются темные массы вписывающихся в него фигур Не кажется, чтобы эти, строгие по форме, выкованные фигуры были плоскими: не переставая быть графикой, они положительно имеют какую-то глубину, теплоту вещей, они только повернуты к зрителю наиболее интересной стороной.

В театре теней природа видится без мишуры других театральных зрелищ Жизнь берется со стороны ее красоты линий, цельности масс.

Душа зрителя, усталая от лицезрения в театре материй, сукон, бархатов, красок, пудры и электрических

лампочек, может отдыхать в течение этого часа теневого представления: она не увидит ничего такого, что продается в магазинах на фунты и аршины. Зритель погружается в мир света и теней, не бесплотных и расплывчатых, как, может быть, думал обыватель, а напротив, очень определенных, ярких и таких все же знакомых!

В душе оживает убитый было мир совсем особой



102. Н. Симонович-Ефимова. И. С. Ефимов. 1922



фантазии, находящийся в состоянии вечной войны с духом суетности и суетливости нашей жизни.

Режиссер имеет тут дело с формами, созданными искусством, а не с житейскими телами, более или менее полными индивидуальной неподходящести.

Большой обдуманности требует **обрамление** теневого экрана.

Тем, которые относятся к теневому театру легкомысленно, первым делом приходит почему-то в голову делать портал из черного бархата. «Строго» и «благородно» — думают, вероятно, их «некукольные» головы. Однако это больше всего похоже на похороны теневого театра по первому разряду.

Теневой театр не мрачный, — наоборот, нет ничего более радостного на земле! Даже **занавес** нельзя допустить из самого легкого шелка: всякая материя, будь это сама паутина, уже тяжела, а этим самым не созвучит театру теней. Тени — зрелище двух измерений; занавес не имеет права быть трех.

Для перемены сцен можно пользоваться только или тушением света за сценой, или другим родом **светового занавеса** — из цветных просвечивающих пятен.

Портал теневого театра должен переносить зрителя из реальности улицы, откуда он только что пришел, и зала, где он находится, окруженный людьми, в мир теней, в ко- в который он сейчас погрузится.

Я долго, непрерывно думала над разгадкой этой задачи. В трамвае, где чаще всего, меня по крайней мере, в тесноте посещают мысли, которые умнее тебя, закрываешь глаза, мимо которых, все равно, чувствуешь, несутся в темной ночи огни, лужи, клочья деревьев, небес, черные крыши, опять огни... ветер напирает на лицо, так что можно куснуть его, — закрываешь плотно глаза и спрашиваешь себя, и про себя, и шепотом, и громко — «портал теней... какой должен быть портал для теней?» Уверенность, что удовлетворяющий ответ получится, оправдывается: я догадалась сделать вокруг экрана во всю стену тени, только тени, падающие от некоей веселой, зовущей, увлекающей друг друга вереницы людей, будто бы недалеко тут где-то пробегающей.

Тени людей составят одно сплошное целое с тенями листьев, частей музыкальных инструментов. Все это густо-голубое, и только голубое, чтобы не спорило с черными тенями, которые должны будут появиться на экране, врезанном в эту штуку.

Исполняя портал на стене в натуре, я попросила позировать товарищей по кукольному театру. Это были гигантские голубые портреты их теней. Портрет тени говорит о человеке не меньше, чем портрет с него самого.

Портал был красив *.

*
Акварельный этот эскиз был на выставке «Товарищества» (прим. *С.-Е.*).

И оригинален. Группа расстелилась по стене теплой стенной живописью.

А спектакли? Интересны ли они были детям? Не приспособился ли уже их вкус к натурализму кинематографа, и зацепляла ли детей эта, несколько скупая, строгая красота?

Да. Больше, чем мы даже мечтали. Приходилось повторять иные теневые пьесы по два раза, прибавлять их сверх программы. Понятно, что войдешь в мир теней, не хочется с ним расставаться. Очевидно, и дети также чувствуют.

Грубо [...] ошибались те, кто говорил нам, что «современным детям нужен только кинематограф».

Спокойные теневые картины оказались им по вкусу. А ведь это было в 1918—1919 годах, в те времена, когда детская публика еще была дикой, опасной, смелой публикой: — во-первых, еще не прошедшей через театральную дисциплину, а во-вторых — время было другое [...] Это были не те дети, которые входят теперь чинно парами в зал. Они врывались, перекликались через весь зал, считали доблестью прыгать по креслам рваными башмаками, стучали все враз ногами, потому что им было холодно, выражали громко мнение, останавливали исполнение, если им было скучно (в концерте).

Но чем отчаяннее была эта публика, тем больше она притихала и раскрывала удивленно глаза и рты на спектаклях теней. Этот театр был им внутренно нужен, безусловно!

Театр для детей вовсе не должен быть сколком с театра взрослых.

Дети — это стойкий народ, который соблюдает свои законы, общие им всем во времени и на пространстве всех земель. У них нет моды в искусстве, как у взрослых. Дети и кукольный театр созвучны в этом. Точно так же ведь и кукольный театр не есть пародия на театр людей: он имеет свои законы, более прочные, чем этот последний.

Люди придут когда-нибудь к кукле вплотную, но так как дети, — пока они дети, — все художники доброкачественные, им так и подобает идти впереди всех.

Зачем же их заставляют тащиться в вопросах театра в хвосте у взрослых?

Силуэтов, выпиленных из фанеры по нашим, Ефимовых, рисункам и монтированных нами самими, было в Мамоновском театре около ста. Некоторые были в полтора-два аршина. (Экран был огромный.)

В диапазоне театра теней: лирика, пейзаж, животные, жизнь улицы, жизнь деревни, моря, леса, поля, «протокол» какого-нибудь места или времени.

Если место знакомо, мило, дорого, если с ним связаны воспоминания — такие вещи необычайно интересны, будят мысль, изобретательность и фантазию.

Идеал пьес теней и пьес петрушек как раз противоположен. Пьеса петрушек — вся — ощутимое действие, меняющее состояние предмета.

Для теней — картины и картины. Как можно меньше именно такого действенного действия. Действие возможно почти только в смысле передвижения. Найти сюжет для теней тоже довольно трудно.

Пять из нижеперечисленных постановок шли, две последние были готовы к постановке:

Русская сказка «Мена» (силуэты Ефимова, музыка Е. Михайловой).

Масленица в деревне * (силуэты мои).

* Силуэты к этой и последующим постановкам — мои (прим. *С.-Е.*).

Приключение на улице Парижа (жизнь Парижа)

«Nature morte».

«Мужичок с ноготок» (отрывок из Н. А. Некрасова).

Пушкин в деревне.

«Красная Шапочка» (по заказу Н. И. Сац).

Такая масса «сыгранных» силуэтов, конечно, есть продукт долгого труда и не могла явиться откуда-то вдруг; теневой театр — театр сравнительно очень дешевый, но он должен быть сделан первокачественно (по рисунку) и требует внимательного, умелого труда (по технике исполнения).

Потому я себе легко представляю, что десятки теневых театров начнутся и не доведутся до дела[...]

История теневого театра в Мамоновском пер. интересна тем, что это есть история дела вышедшего, удавшегося; трагический конец его поучителен.

Давно хотелось мне создать возможность силуэтам скользить легко и бесшумно, обгонять один другого, задерживаться без толчка в любом месте, чтобы один человек мог справлятся с большим количеством фигур.

Осуществить эту мысль помог один воспитатель в Колонии малолетних преступников Тверского уезда.

Когда-то давно (в 1906 и 1907 годах) я занималась, «из любви к искусству», в этом заведении рисованием с детьми, и теперь, вероятно, судьба попомнила мне это, потому что, когда я обратилась в мастерскую колонии с заказом выпилить из фанеры несколько силуэтов (для постановки у Балиева в «Летучей мыши», 1916—1917), воспитатель (его звали Иван Васильевич, фамилии же я не помню) так увлекся этой работой, что взялся обдумать устройство специального станка для показывания силуэтов.

Иван Васильевич обладал техническим образованием и был энтузиастом детей. Ему захотелось устроить теневой театр и для своих «преступников», поэтому он принялся за дело с увлечением.

Им было сделано несколько проектов станка в чертежах; мы обсуждали их, упрощали, пробовали и в конце концов пришли к хорошим результатам. Станок был нами решен и исполнен воспитанниками.

В шесть аршин длины, но портативный, потому что складной.

[...] Когда в последний раз я подъезжала на санках по мартовскому снегу к окруженному ослепительно-белыми полями этому заведению, дочка Ивана Васильевича, высунувшись в форточку на весеннее солнышко, крикнула мне тонким голоском: «Вы к папе? А он умер, его уже в понедельник схоронили. Он велел передать вам вещи».

В этой колонии выпилили всю постановку «Парижа», фигур 60; последний силуэт (это немного странно) изображал русскую похоронную процессию, которую я давно собиралась сделать в тенях. (Сюжет городских похорон мне казался декоративным.) Но тут я невзлюбила это свое произведение (оно и сейчас у меня вон стоит, засунуто за шкаф) и брала последнюю работу бедного Ивана Васильевича из его комнаты с неизъяснимым чувством вины. А он так основательно устроил движение ног лошадям, выпилил детали катафалка [...]

Эта похоронная процессия опять-таки не безвкусный эффект — это госпожа Жизнь подчеркивает положение: она ведь любит развлекаться таким образом.

С тех пор сделано было три станка по чертежам этого полулегендарного человека, и для краткости я всегда называла это нахождение своим, но это неверно. Мое тут только задание, постановка задач, — а решение принадлежит другому.

А изобретение это удачное, и не маленькое в области теневого театра [14]. Оно меняет постановку этого дела существенно. Благодаря ему я с одним только мальчиком-помощником могла легко показывать целый час на экране в аршин большие теневые постановки со множеством огромных фигур единовременно на экране. (Без станка их может быть на сцене три-четыре одновременно, а у нас хоть сорок.)

14
В 1935 г. Симонович-Ефимова получила в Бюро новизны Комитета по изобретательству при Совете Труда и Обороны СССР авторское свидетельство на изобретение № 42453 на «разборный рельсовый станок для теневого театра», в котором дано описание станка и способа работы с ним в театре.

Фигуры скользят через всю сцену, не сталкиваются, не сцепляются, не шумят. Все эти три станка вместо оценки и распространения обрели [...] муку и гибель, — все три в театрах — родственной, казалось бы, стихии. Первый в одном театре пошел на дрова, из второго, в другом, наделаны табуретки, хотя материал станка несравненно более «квалифицирован», чем этого требуют табуретки. Третий, сделанный нами давно и на котором мы играли не менее ста раз, погиб уже в «Детском театре» (апрель 1919), и это было катастрофой для кукольного дела, потому что его разорили вместе со всем «кукольным театром», то есть театром петрушек и марионеток (в этом последнем куклы были резаны из дерева художником В. А. Фаворским) и с голубым моим порталом. Портал, по приказанию администратора, неожиданно, в один день, был изломан театральными рабочими на куски, а остальное — сотня силуэтов, из которых каждый — целый мир, — губилось постепенно, но очень жестоким и недостойным произведения искусства образом.

Так люди, средние люди, отмщают, когда могут, кукле ее успехи у детей[...]

Все-таки до сих пор импонируют каким-то образом людям неисчислимость затрат, громоздкость размеров, внешняя мишурная помпа, количественная величина труппы. Ничего этого как в петрушках, так и в тенях нет; там есть талант, огромная любовь и внутренняя сила для усвоения дисциплин. Но это, к сожалению, не есть для [взрослых] людей зрелище, явно импозантное. Дети в этом отношении выше взрослых — они дорожат сутью.

Погиб настоящий детский, очень благородный, очень сравнительно высокого искусства театр, дав за восемь трудных зимних месяцев около ста теневых, ста петрушечных и несколько менее того спектаклей марионеток.

Был — и нету даже следа.

А всего-то и надо было для сохранения — несколько ящиков.

Правда, петрушки (выносливые дети улицы) принялись себе с нами кочевать по частным приглашениям, но тени, оставшись без помещения, до сих пор не оправились от удара и не возобновлены нами.

Не надо находиться в солидной из солидных, великолепной чаще пурпурового и золотого зрительного зала Большого театра, чтобы сделалось страшно (как мне там делается) за бедный, беднейший кукольный театр! Какими, в самом деле, немногими стеблями он питаем. Как случайно существование этих нескольких на всей земле стеблей[...]

Теневой театр, не смехотворный, каким его почему-то вырядили в Европе и каковым он попал и в русские кабаре, а прекрасный, как ему подобает быть и каким в некоторой мере он был у нас, помогает ребенку видеть в жизни, выбирать из нее такие впечатления (художественные), на которые в трудную, может быть, роковую для него минуту он сможет опереться[...]

Дети — художники доброкачественные, и театр для них должен твориться из иных элементов, чем театр, занимающий блуждающий вкус взрослых. Они прирожденные артисты, специалисты этого дела. Все они играют (с кук-

лой, в лошадки, с прутиком, с обрывком лыка, с лужей во дворе), из почти что ничего делают все; что же взрослые позорят себя перед ними на сцене, где из гигантского арсенала костюмов, бутафории и специальных сооружений сотворяют они... почти что ничто? А детские глаза видят лучше нашего, дети впечатляются ярче, безнадежнее, мучительнее нашего.

Беззаконно, безлюбо точно — рождение пьес. Мах-

103 Н. Симонович-Ефимова.
Нина Яковлевна и силуэт И. Пущина. 1930



нув рукой на суть этих вещей, выезжают на готовых достижениях всех театров — эффектных массовых сценах, балетных номерах *.

* Лишь к «Синей птице», которая всячески хороша, все это не относится. Но противоречия тут нет ведь в ней места так называемых неодушевленных предметов и людей на сцене взаимно меняются: первые роли принадлежат Световым Эффектам, Вещам, Словам, а людям.. конечно, люди там просто механизмы, подставленные для удобства под остальные воплощения (прим. *С.-Е.*).

Ослепить, удивить детей нетрудно. Зачем только?

Тот не согласится ни с чем этим, кто не думает, что искусство (всем, а детям в особенности) нужно только такое, которое само вырастает, нарастает как необходимое условие жизни около художника, артиста. Когда же артист пристегивается к делу существующему, как раб некоему властелину, тут всегда будут культивироваться одни внешние достижения, как бы раб ни был усерден, а сути искусства — единственной воспитывающей, говорящей о серьезных задачах — никогда тут не будет[...]

Никогда не искупишь перед детьми ошибки закрытия «постоянного кукольного театра», потому что нет больше нашего теневого театра.

Никогда не залечатся во мне раны, полученные в кровавой, отчаянной, проигранной нами восьмимесячной беспрерывной борьбе в Мамоновском театре, в борьбе с Пошлостью и Рутиной за интересы Детей, Теней и Петрушек, и я хотела бы, на манер жуткого доктора из 1001 ночи, отравившего с помощью книги ненавистного султана после своей смерти, склеить ядом страницы этой главы для тех своих товарищей по искусству, которые третировали наш театр, как quantité négligeable [незначительная величина. — франц.], также и для тех, кто захочет теперь устроить теневой театр без больших художественных средств, устроить только потому, что путь страницами этими ему ведь проторяется.

1925

Основа силуэта как формы [15]

Сейчас искусство силуэта не живое искусство, оно не живет, как другие отрасли изобразительного искусства. Оно беспризорно.

Вина в этом предыдущей эпохи; был предрассудок, что силуэт слащав, а он **суров** и, по существу, отвечает современности. В XVIII веке было к нему живое отношение — он был поддержан бытовой необходимостью: силуэт был документом [16].

В XIX веке — силуэт уже не «серьезное» искусство, его погубила самая красивость способа. Считали — «а! все сойдет». Тогда силуэт умирал, умер.

Но он **будет жить!**

Современность силуэта в том, что в нем:

1 — Героика; горизонт в нем низко, как в памятнике.
2 — Обобщенность действия; отсутствуют лишние аксессуары, мешающие основной теме.
3 — Лаконичность; выделение фигуры, разговор ведется предметами речи — это Лозунг.

Мое определение силуэта: «масса, переданная на плоскости одноцветным пятном. Это идеальная графика».

15
23 декабря 1932 г. в Клубе художников (Москва. Ветошный ряд) состоялся доклад Симонович-Ефимовой «Основа силуэта как формы». Тезисы доклада публикуются. Оппонентами докладчика были приглашены В. А. Фаворский и М. Т. Маркелов. Доклад иллюстрировался силуэтами (станковыми и театральными). Материалов обсуждения доклада не сохранилось

16
В XVIII веке для получения документального портрета пользовались приспособлением, позволявшим нарисовать точный профильный силуэт человека. Это было кресло с прозрачным экраном, к которому портретируемый прислонялся лицом, и тень его обводилась с противоположной стороны. Таким способом пользовались даже криминалисты Западной Европы

Анализ силуэта

Контур — есть только направление линии, «куда?» Это танец линии.

Аскетизм — но в «бедности» силуэта его сила, каждая точка значительна. Осторожно с каждым «выступом» на силуэте!

Синтез образа, в одной фигуре возможно соединение нескольких поворотов, ракурсов.

Лучший пример силуэта — тень от солнца. Это графика Природы. Силуэт не драные клочки, как бывает в иллюстрациях, нет — он в латах.

Линия в силуэте бежит без отрыву; но есть случаи, когда отрыв и острый угол имеют место.

Распределение **массивов** силуэта, как в скульптуре, в нем равновесие масс значимо.

Обобщенная обусловленность **композиции** нескольких фигур на силуэте.

Профиль ли силуэт? Не всегда.

Плосок ли силуэт? Нет, это не плоская плоскость, не аппликация, не срез и не разрез. Это «чечевица», линза.

Нарисованный силуэт — наиболее плоский. Вырезанный силуэт, видимый на просвет, — наиболее сильный; создает мир, пространство, вполне реальный, теплый и живой. Отсюда найденное в далекой древности идеальное **зрелище** (почти трюк) — Театр теней.

Этот Театр самый древний, самый отвлеченный. Театр графики. В нем Объем становится Плоскостью — тень от плоского предмета такая же, как и от круглого.

Яванские «силуэты» — в сущности не силуэты, так как прорезаны — это живопись светом.

В силуэте (станковом и театральном) надо быть принципиально сурово требовательным. Отгородиться от всего, что не силуэт. Прорезанные глаза, пуговицы, воротнички — это грубый натурализм, разрушающий культурность этого искусства, самую его сущность.

Силуэт — это тело, его нельзя дырявить.

Могут быть «белые» силуэты — место, которое занимал предмет в пространстве в прошедшее время (решетка в инее).

Искусство силуэта оживает теперь благодаря вырезанию. Вырезанные силуэты лучше на просвет не только как масса, как фигура, но и как линия. Нарисованный силуэт — это как следы от ног на снегу, а вырезанный — это бег коньков.

В какой отрасли искусства нужда в вырезанном силуэте? В Театре!

Театр теней в высшем смысле — массовый, у него сравнительно легкое передвижение.

У Театра теней есть будущее, как у зрелища Экранного.

Цель доклада — не дать проникнуть в искусство силуэта, в Театр теней негодному материалу. Было бы досадно, если бы они заполнились только карикатурой (есть к тому склонность).

Препятствия для расцвета Театра теней: мало рисовальщиков среди художников, еще меньше силуэтистов среди рисовальщиков. Поэтому Театр теней должен стать делом художников.

Надо приходить к этому Театру с **ключом**, а не с воровской отмычкой, которая есть только порча материала.

Театр силуэтов, как и Кукольный, — театр не актера, а **художника**, это новая область, о которой нужна крепкая забота художественной организации.

1932

Образ Петрушки [17]

17 Публикуется текст выступления Симонович-Ефимовой на совещании московских кукольников в мае 1941 г., на котором обсуждался, среди других вопросов, и типаж куклы Петрушки.

Почему мы собрались на совещание об уместности Петрушки в нашем советском репертуаре?

Потому что Петрушка был взят под сомнение как «нереальный образ». Он почти и исчез из обихода кукольников, и теперь явилась мысль о пересмотре этого положения.

Я никогда не сомневалась в реальности Петрушки как персонажа Театра кукол [18]. Надо только поставить его на настоящее место, давать роли, не чуждые ему.

18 Петрушка – главный и самый популярный персонаж русского народного кукольного театра, обязательный участник комических и сатирических сценок. Театр петрушки известен в России с XVII века.

Это традиционный Хозяин Кукольного Театра, хозяин своеобразный. И он же — конферансье. Особенность его та, что он должен быть блестяще представлен или совсем не существовать.

Его образ (форма лица, костюм) обязывает. Обязанным, следовательно, оказывается и автор текста и исполнитель — актер-кукольник. Образ, создавшийся веками, публике понятен, дети воспринимают его как надо, он им каким-то образом понятен и дорог.

Но репертуар должен быть точно сделан «по мерке». Это не значит не современен (традиционен) — напротив — очень современен, очень сегодняшний. Лучше всего это видно на примере некоторых современных пьес.

А без Петрушки разве можно поставить хорошо? Не поставишь, потому что будет не весело.

Интересно сопоставить Петрушку с «параллельными» ему старинными балаганными персонажами — Коломбиной, Пьеро, Арлекином. Эти живут лишь в пьесах своего времени: у Гоцци и в современных пьесах из их времени, в опере «Паяцы» они все живые. Но для нашего репертуара они не годятся. Их не поймут. Я думаю, что это зависит от двух причин: во-первых — они истрепались на маскарадах, опошлились, опустели и умерли; во-вторых — характеристика их не идет современности: меланхолик Пьеро, «безумно» влюбленная инженю Коломбина, архизлодей Арлекин — зачем они нам в репертуаре?

Петрушка — не то.

Он еще не успел истрепаться, и он по характеру не злодей. Он старается быть полезным, старается — но только часто наивно, своеобразно. У нас в литературе нет такого объективного застрельщика-обывателя, гуманного «старателя», но с оттенком иронии, с оттенком задорной этакой машинки внутри. Похожа [роль Петрушки] на роль Кота в «Коте в сапогах».

Я не сомневаюсь, что Петрушка, раз уж поднялся вопрос о его уместности, выйдет сегодня с «положительными показателями», но это несет и опасность — истрепывание. Нужен такт писателя, актера.

Каждая неподходящая фраза, неподходящая интонация — это путание типа, нанесение «белого пятна» на яркую, задорную физиономию Петрушки — превратит с течением времени ее в сплошную белую унылую маску Пьеро.

В чем такт писателя? Писать надо, так сказать, с куклой на руке. Фактически или мысленно.

В чем такт актера? (Однажды А. Я. Федотов сказал о Петрушке — «Он еще не найден, он еще дамский»; может быть, это был камешек в мой огород? Ну что же — отчасти верно.) За Петрушку лучше говорить женщине или мужчине с высоким, веселым голосом. Низкий, сочный — было бы страшно.

Присвоен Петрушке пищик [19]. Это было хорошо. Но для современного репертуара нельзя. Не только потому, что малопонятна речь через пищик, но просто глуповато. Е. П. Херсонская сказала как-то речь в защиту пищика — через пищик. Это было умно и очень остроумно. Но не все обладают талантом и настойчивостью Херсонской, и все же для современного репертуара он чересчур часто вызывает смех, не всегда уместный.

19
Пищик — приспособление, через которое народные кукольники говорили в Театре петрушки. Две скрепленные небольшие жестяные пластинки с натянутой между ними тесьмой клались на язык. Звук голоса становился высоким, свистящим, вибрирующим, но слова — малопонятными.

Типаж Петрушки: длинный нос, горб. Нос — это его самосохранение, как у ростановского Бержерака. И он хорошо виден издали.

Горб. На него особенно много нападок. Было даже, в 1927 году, если не ошибаюсь, совещание кукольников на эту тему. С периферии был прислан интересный доклад по вопросу о горбе Петрушки. Московские кукольники на совещание пришли со своими Петрушками на руках, и все были разные. Но с горбом был лишь у меня. Я считаю, что горб это не уродство, это принадлежность одежды. Я его и нашиваю сверху, как маскировку руки кукольника. Хуже будет некрасивая «заячья» спина в рубахе. Это тоже самосохранение и заполняет пространство. Профиль! Петрушка — профильная кукла.

Итак: для многих постановок, особенно военных, Петрушка весьма полезен, как заводила — веселый, озорной, бесспорный и законный. Петрушка хорош, когда надо быть серьезным с острой иронией.

Дело такта постановщика не злоупотребить этой чертой. Всякое злоупотребление в искусстве — это несправедливое истрепывание хорошей идеи, и влечет оно ряд неверных выводов и заблуждений для следующих за нами во времени.

1941

Кукольный театр художников [20]

Кукольный театр, такой, в основном, как он у меня есть сейчас, создался в 1917 году, и это было началом Нового Советского Театра Кукол.

В другое время, думаю, он не мог бы и создаться. Исторический момент — социальная Революция отразилась на мне так, что я сразу отошла от своей главной, в то время, специальности — живописи к театру. К искусству, более понятному массам, на которое смотрят более жадными глазами.

20
Статья написана, вероятно, в 1946 или 1947 г. и предназначалась для секции кукольных театров ВТО (не публиковалась). В этой секции Симонович-Ефимова не раз выступала с докладами и сообщениями.

К этому желанию непосредственного горячего слияния в искусстве с народом присоединилась революционная мысль — освободить скульптуру от навязанной ей роли неподвижности, освободить и театральных кукол (петру-

шек) от жалкой роли, в которую они попали — изображать в течение веков один и тот же примитивный репертуар, изображать его куклами «упадочными». Оценив в этих куклах основное — великое остроумие устройства и выкованную театральную традицию, я решила выявить те скрытые возможности воздействия, которые могут появиться, если подойти к ним с более культурными силами, чем это обычно до тех пор происходило.

Несмотря на презрительное в те времена отношение к этому виду народного развлечения, не считавшегося даже театром, я принялась «вдруг», как казалось окружающим, «ни с того, ни с сего», делать опыты у себя дома с куклами «гиньоль», полученными за 25 лет до того с французского базара [21]. Опыты заключались в нахождении жестов кукол, что-либо действительно выражающих, в расширении возможностей их, в изменении их конструкции, в подборе добротного репертуара для найденных жестов.

21 О куклах, «полученных .. с базара» — см. комм. 60 к разделу «Автобиографические записки».

Пробы играть басни Крылова увенчались успехом: сперва среди узкого круга сельской школы, где моя мать преподавала в то время, затем, очень скоро, среди московской публики, взрослой (в большинстве — художники), а впоследствии — детской, живо отозвавшейся на этот новый, гибкий театральный жанр.

Среди самых бурных волн революции театр стал выходить на широкую общественную арену. Базарные французские куклы сменились другими, сделанными скульптором Иваном Ефимовым.

Неожиданно для самой себя, я уже играла на концертных эстрадах Москвы, на народных праздниках и гуляниях, на открытии в помещении какого-нибудь дореволюционного трактира — новой библиотеки, нового клуба. Играла бытовые сцены на злободневную тему того времени, несколько басен Крылова, «Как яблочко румян» Беранже и «Петрушку» — мною сочиненную в духе народного юмора, более, впрочем, французского, чем русского. В этом сказалось на мне творчество французского народного театра. Именно кочевые театры во Франции, которые я видела около Пиренейских гор еще в 1910 году, дали мне идею **творческого** кукольного театра художника.

Правда, еще в детстве, когда мне было 12—14 лет, я разучивала пьесы народного петрушечного театра, напечатанные в лубочных изданиях, и представляла «Петрушку» на зимних каникулах для забавы деревенских ребятишек в школе. Но тогда я делала это без привлечения чего-нибудь нового, реального, просто имитировала русских народных кукольников, а играла теми же самыми базарными французскими куклами, которые послужили мне в 1917 году, когда мне было уже сорок лет. Они были присланы моей старшей сестрой из Франции, в подарок маленьким племянницам, которые никак, нигде и никогда их не использовали.

Первой пьесой, разученной мною тогда, была классическая по своему древнему происхождению история с покупкой Петрушкой у Цыгана лошади, с убиением Городового, Капрала, Лекаря. Петрушке принадлежала роль безнадежного хулигана. После выученной пьесы следовали импровизированные мной сценки тоже с докторами и дра-

кой, за что после спектакля мама выговаривала мне, ввиду непедагогичности и рискованности этих импровизаций (в публике присутствовал всеми почитаемый доктор). Но деревенские ребятишки были бесконечно довольны, их сияющие глаза, возбужденные улыбки поднимали мои актерские данные и, вероятно, зарождали у меня, неясную еще для меня самой, мысль о силе Кукол, о возможной перспективе в этом театре.

Сказать, что это начало нашего театра было «чисто случайным», все же, вероятно, нельзя. То, что сестра моя Маша (это «Девушка, освещенная солнцем», портрет которой, написанный В. А. Серовым, уже давно в Третьяковской галерее) прислала детям в подарок петрушек, а не какую-нибудь роскошную французскую куклу с закрывающимися глазами — только имеет вид случайности. Если разобраться в этом, то окажется, что в нашей семье, по восходящей линии, искусство изобразительное часто переплеталось с театральным.

Композитор Александр Николаевич Серов, композитор Валентина Семеновна Серова, художник Валентин Александрович Серов, сын его Юрий — актер студии МХАТ, затем французского театра — все это были люди двух искусств, с преобладанием одного или другого.

А другая моя старшая сестра — Надя (портрет ее с ребенком на руках, писанный Серовым, тоже в Третьяковской галерее) [22], когда была подростком, в Петербурге, где по дворам ходило много народных петрушечников, часто для забавы младших сестер изображала петрушек простыми куклами или собственной фигурой. Это было в восьмидесятых годах прошлого столетия.

И жилка педагогики, и желание служить обществу были в нашем роду. Моя мать была первой, устроившей детский сад в России (в 80-х годах прошлого века), отец — педагог и детский врач.

Таким образом, захватившая меня в Революцию стихия [кукольного театра] была, вероятно, не случайностью, а взаимодействием сил. Я только не сопротивлялась велению «накопленной специализации», не упорствовала в адаптации новых признаков (как сказали бы генетики), а отдалась, очертя голову, инстинкту.

Поскольку я должна была выступать, то, чтобы иметь на это нравственное право и соответствующие возможности, я поступила в 1918 году в Студию художественного слова к Ольге Эрастовне Озаровской для постановки голоса и дикции. Там мы занимались и теорией жеста, трудом, в котором мы медленно, но с горячим любопытством разбирались, штудируя и проверяя каждый новый шаг В то же время я брала уроки пения и работала в театральной студии В. В. Лужского.

Для спектаклей в саду Эрмитаж (на Трубной площади) в 1917—1918 годах мы, с присоединившимся ко мне скульптором Иваном Семеновичем Ефимовым, вернувшимся с войны, поставили сказки Алексея Николаевича Толстого «Мерин» и «Петух», которые игрались под чтение автора [23]. Это были наши первые платные спектакли Новый кукольный театр получил «путевку в жизнь»...

В 1918 году я была приглашена Театральным от-

22
Речь идет о портрете «Н. Я. Дервиз с ребенком», 1888.

23
В 1918 г. в спектаклях для детей в Доме Свободного Искусства (сад Эрмитаж, Москва) участвовал А. Н. Толстой с чтением своих сказок. Две упомянутые сказки иллюстрировались, как бы неожиданно для чтеца, позади него, игрой кукол на сцене. В этих спектаклях участвовали А. М. Сац, О. Э. Озаровская, Н. Я. и И. С. Ефимовы.

делом Наркомпроса участвовать в создании Детского театра [24]. С И. С. Ефимовым мы убедили сделать этот театр исключительно кукольным. Мы устроили театр петрушек и теневой. Подобрались художники, добавившие театр марионеток (кукол для пьес «Давид и Голиаф» и «Лутонюшка» делал В. А. Фаворский). Так возник Детский театр Московского Совета Рабочих, Солдатских и Крестьянских депутатов, которым руководила Н. И. Сац. Открылся он в первую годовщину Октябрьской революции. Программа, создавшаяся тогда, фигурирует до сих пор на наших спектаклях: «Иван Андреевич Крылов и его басни», «Принцесса на горошине», «Как мужик двух генералов прокормил».

24
О Детском театре Моссовета см.: Н. Я. Симонович-Ефимова. Записки петрушечника. М., ГИЗ, 1925; Н. И. Сац. Дети приходят в театр. М., «Искусство», 1961; Н. И. Сац. Новелла моей жизни. М., «Искусство», 1973

Детская аудитория, для которой учредили этот театр, была в то время интересной, но трудной аудиторией. Растущие в бурных нравах Революции, когда идеал — борьба, — дети, всегда отражающие жизнь и идеалы взрослых, были неукротимы [...] Однако куклы своей объективной остротой, театральностью, близкой детям простотой заставляли смолкать самый буйный зал, притягивали внимание, вызывали волнение, веселый смех, глубокое чувство. Потому что куклы были не грубо заурядные, не «кукольные-пупсиковые», а совсем другой квалификации — от серьезного искусства [25].

25
Симонович-Ефимова не раз писала о неограниченных возможностях кукольного театра.
Движения кукол гораздо более разнообразны, чем это можно предполагать не испробовавши. Игру петрушек можно сравнивать с игрой на рояле, где действуют тоже пальцы, которые вызывают бесконечное разнообразие комбинаций звуков, характеров их. Играют на рояле тоже двумя руками разное, в разном темпе и ритме и разным тембром звуков. Насколько богато и разнообразно все количество написанного в музыке, настолько же богаты и разнообразны возможности кукольного театра» (См.: Н. Я. Симонович-Ефимова. Культурный путь Петрушки. — «Искусство в школе», 1929, № 1, с. 7—13).

Кукольный театр стал, таким образом, постоянным; пока еще бедный (крыша протекала, помещение плохо отапливалось и плохо проветривалось), но мы своими силами украсили его. В многочисленных лавровых деревьях, оставшихся от прежнего хозяина помещения (Мамоновский переулок, 10), в густой их листве, расположили электрические лампочки, листья разбросали вокруг причудливые тени; стены украсили выпиленными из фанеры, по рисункам Ефимова, широко и весело подцвеченными темперой, огромными изображениями игрушек [...]

Помимо спектаклей в постоянном нашем театре (20 спектаклей в месяц [26]), мы разъезжали со своим портативным театром по Москве и Московской области, по Тамбовской области, давая часовые спектакли в городах, деревнях, в местах, куда не мог проникнуть тогда ни один театр [27]. Играли в школах, в больницах, на вокзалах, в рабочих клубах, в мастерских заводов, на детских площадках, на пристанях. В 1922 году мы плавали с театром по Волге и Каме на «Агитбарже имени тов. Ленина», снаряженной Цектраном [Центральный Комитет транспортников]. Играли на огромной, прекрасно оборудованной сцене плавучего театра в затонах, городах, для русских, марийцев, чувашей, для детей и взрослых. Кроме нас на «агитбарже» играла труппа оперных и драматических актеров из Москвы. Марийцы, не понимавшие ни слова по-русски, смеялись в тех же местах, где смеялись обычно русские дети.

26
В газете «Правда» от 28 декабря 1918 г. (№ 281) в разделе театральной хроники сообщается: «Сегодня для детей ... В Мамоновском театре в 1 час, в 3½ ч. и в 6 часов вечера три спектакля марионеток и петрушек».

27
О поездках Ефимовых с кукольным театром см. письма от 5, 10 и 22 марта 1920 года.

Каждый спектакль, кроме своей прямой цели — удовольствия для зрителей, — был проповедью этого дела, и через пять лет начали возникать кукольные театры петрушек по всему Союзу, сперва единицами, потом десятками и сотнями, опережая нас по части благоустроенности, потому что прежняя наша специальность — скульптура Ивана Ефимова и моя живопись не могли молчать большое количество лет; каждый из нас стал работать на два фронта.

В 1925 году была издана Государственным издательством книга «Записки петрушечника», написанная в 1923 году, которую я старалась написать так, чтобы заинтересовать в этой, совершенно новой тогда области, всякого взявшего книгу и сообщить ему, под шумок литературного рассказа в стиле того времени, знания, достаточные для работы в театре. К театру привлекались люди, до того времени от него далекие.

Через шесть лет «Записки петрушечника» перевела на английский язык в Америке писательница Е. Миткофф, к которой какими-то судьбами попала эта книга. Она нашла издателя для своего перевода, и в 1935 году книга вышла под названием «Adventures of a Russian Puppet Theatre» [«Приключения русского кукольного театра» англ.] [23], а через год Общество писателей в США избрало меня своим почетным членом.

В 1927 году мы с Ефимовым изобрели систему движения кукол «трости у локтя», дающую новый метод работы в театре кукол — позволяющий расширить репертуар [29]. Это изобретение родилось при работе над пьесой из японской жизни «Длинное имя», заказанной нам Госиздатом. Я привлекла к созданию этой постановки своих учеников по Центральному Дому художественного воспитания — группу учителей, которым я, в общественном порядке, преподавала искусства, касающиеся кукольного театра (в частности, здесь работала Любовь Петровна Горская, делавшая отличные куклы).

Для Пролога к этой пьесе понадобилась кукла более крупная, чем обычные петрушки, с большим количеством жестов, и жестов другого качества, чем петрушечьи. Воспользовавшись длинными рукавами японского кимоно, мы придумали водящие палки (трости) делать от локтей и превратить таким образом локоть в рычаг, приделав к нему тяжесть, играющую роль точки опоры. Это изобретение дало невероятно много для жеста. Мы даже не подозревали, какие новые возможности дает эта система движения (в пределе — она позволила нам играть «Макбета») [30]. Эта же система дала возможность неограниченно увеличивать размер кукол.

Изобретение «трости у локтя» дало возможность ответить на задание Театра сатиры (1927) поставить в пьесе «Браки совершаются в небесах» (ее играли актеры) «кукольную» интермедию «Вера. Надежда. Любовь» [31].

28
Для американского издания (на английском языке) «Записок петрушечника» Симонович-Ефимова в 1932—1934 гг. написала несколько новых разделов. «Тростевые куклы для трагедии», «Театр пятерни» (спектакль для самых маленьких — небольшие куколки на каждом пальце), «Театр на поясе» (реконструкция старинного среднеазиатского театрика для одного актера), «Красный Петрушка» (о типаже кукол для спектаклей на политические, общественные темы).
В заключении американского издания книги приведено следующее «кредо» автора
«Кукольный театр — это театр движущейся скульптуры.
Одежда кукол — это их тело, имеющее форму и жизнь
Не слишком много слов.
Музыка — ненавязчивая, отвлеченная, только для ритма и окраски.
Пение — не для певца (невидимого во всяком случае), а для песни.
Декорации — веселые, но не карнавальные в основе, они должны больше фокусировать, а не рассеивать.
Кукольный театр — это театр в лучшем его проявлении.
Публика — не пассивная и безучастная, как в кино. Пьеса начинается, только если зритель верит в куклу, как в живое существо.
Кукла не может быть пассивной. Она часть жизни.
Работник кукольного театра должен быть умелым во многих областях.
Кукольный театр развивает его умение синтез многих вещей образует сложный дух современности. Не будет ли он сложнее завтра?
Кукольник должен быть готовым к этому.
Упражнения в одном виде искусства порабощают и сужают жизнь
Все виды искусства, вложенные в кукольное представление, создают его полноту и законченность
Театр кукол — это синтез всех искусств, он вдохновляет на жизнь сегодня и завтра»

29
Симонович-Ефимова выпустила книгу — «Куклы на тростях» (стеклограф). М., «Искусство», 1940. В ней приводится рисунок куклы Японец. Работа «Куклы на тростях» помещена в книге: Н. Симонович-Ефимова. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., «Искусство», 1980

30
Над трагедией «Макбет» Ефимовы начали работать в 1927 г., после поисков репертуара для изобретенной ими новой системы кукол. Были созданы куклы: Макбет, Сомнамбула, Макдуфф, Привратник, Ведьмы, специальные ширмы, заставки. С 1931 г. «Макбет» вошел в репертуар театра Ефимовых. Сохранился подробный режиссерский сценарий, разработанный Симонович-Ефимовой, рисунки Ефимовых (мизансцены, жесты кукол). О постановке «Макбет» см. статью в этом сборнике — «Несколько слов о куклах».

31
Пьеса «Браки совершаются в небесах» В. Газенклевера была поставлена в Московском театре сатиры в 1929 г. режиссером Э. Б. Краснянским. Интермедию, исполняемую куклами, сделанными Ефимовыми и скульптором Л. А. Кардашовым, написал В. Шершеневич, музыку И. О. Дунаевский. Приводим высказывание Э. Б Краснянского, опубликованное Н. И. Смирновой в книге «Советский кукольный театр 1918—1932 гг.» (М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 310) «Мне никогда не приходилось видеть такого точного совпадения кукольной стилистики со стилем, решением всего нашего спектакля. Ефимовы были чрезвычайно одарены художнически, кукольно решали свои образы в каком-то неожиданном, удивительном материале. Они тонко поняли и философию пьесы и стихию спектакля, сумев слиться с ним в единое целое».

103 Н. Симонович-Ефимова. Куклы «Патер» и «Цыганка». 1929



Играть надо было на всей сцене театра, очень большой. Петрушки казались бы слишком маленькими, а вот куклы с «тростью у локтя» большого размера могли играть. Кроме нас двоих, в Театре сатиры играли двое актеров этого театра и еще двое пели. Музыка была весьма талантливая и интересная — И. О. Дунаевского, тогда еще не «знаменитого». Сущее удовольствие было играть с этой ловкой, живой музыкой, исполняемой хорошим оркестром. Движения кукол лились, пели сами собой.

Когда «Браки совершаются в небесах» перестали идти, мы выкупили кукол у театра и скомпоновали для них номер — «Дансинг», который играли в своих выездных спектаклях.

Такая же система кукол была применена нами и в Московском мюзик-холле (1934) для интермедии [32] в пьесе Тирсо де Молины «Севильский обольститель», в которой куклы должны были быть в рост человека и более. Это были «Тринадцать писателей», которые сидели за столом (напоминая «Тайную вечерю» Леонардо) и беседовали с Н. П. Смирновым-Сокольским, автором интермедии, на современные злободневные темы. Двигали всеми тринадцатью куклами-«писателями» всего два-три актера. Все писатели, вместе с дугообразным пышным столом, спускались на трех тросах с колосников на авансцену перед занавесом вмиг и также вмиг поднимались по окончании. На фоне голубого бархатного занавеса они имели нарядный, живописный вид лиможской эмали [33].

Когда пьеса сошла с репертуара, эта интермедия продолжала идти в мюзик-холле весь летний сезон отдельным номером, а во время перестройки театра — все эти прекрасные куклы были сожжены...

Вторжение наших кукол в человеческий театр продолжалось — в 1937 году в Театре сатиры ставилась пьеса Мольера «Господин де Пурсоньяк» [34], и нам заказали куклу, дублирующую главного актера в одной из сцен, в которой Пурсоньяк в панике удирает от толпы докторов со шприцами и клизмами в руках. Он бежит в глубь длиннющего коридора, нарисованного на плоском заднике. Надо было решить размер куклы, чтобы она соответствовала росту человека в перспективно удаленном коридоре. Угадали. Мы сделали куклу высотой 1 м, двигающую руками и ногами с ведущими палками, обтянутыми черным бархатом и не видных на фоне черного же бархата. У себя мы никогда не прибегали к такому простецкому решению, считая это неостроумным: надо, чтобы палки зритель «не видел» не потому, что был применен оптический обман, а потому, что было Искусство, но тут дирекция «желала» этого. На первых спектаклях двигали Пурсоньяка Иван Семенович и я, стоя на узеньком подмостке высоко за декорацией. Публика долго не понимала существа трюка с маленьким «актером».

В это же время мы работали над шекспировским «Макбетом». Молодой композитор А. Клумов написал для «Макбета» музыку, положив в основу музыкальные темы

32
Интермедия инсценировала фельетон «Тайная вечеря». См. кн.: Н. П. Смирнов-Сокольский. Сорок пять лет на эстраде (М., «Искусство», 1976, с. 169—172).
Спектакль «Севильский обольститель» в целом был принят критикой прохладно. «Вечерняя Москва» (7 апреля 1934) напечатала отзыв Евг. Бермонта «Кабальеро на Триумфальной», в которой было сказано «Интермедия Смирнова-Сокольского остроумна, но очень хаотична...». И. Ильф и Евг. Петров в статье «Холодный философ» («Крокодил», 1934, № 11) писали, что «спектакль однообразен, утомителен». «Литературная газета» (1934, 26 марта, № 11) в статье «Куклы-актеры — театра художников Ефимовых» доброжелательно отметила кукольную часть интермедии.

33
Лиможские эмали — изображения, получаемые путем нанесения цветного легкоплавкого, стекловидного вещества на металлические изделия и пластинки. Особенно славились эмали XVI в. французских мастеров города Лиможа.

34
Пьеса «Господин де Пурсоньяк» поставлена режиссером Н. М. Горчаковым в Московском театре сатиры в 1937 г. Пурсоньяка играл артист Р. Г. Корф.

Верди в его опере «Макбет». Так как мы всегда играли вдвоем (кроме технического помощника), то, работая над сценарием, пришлось убрать все массовые сцены, сократить количество действующих лиц.

Оказалось — пьеса понятна без этих сцен и при игре только Макбета, леди Макбет (в двух ипостасях — здоровая и сумасшедшая — Сомнамбула), Макдуффа, Доктора, Придворной Дамы, трех Ведьм (соединенных вместе), Привратника и двух Офицеров [...]

В моей театральной практике у меня промелькнул трюк — танец с Большой куклой (в мой рост). Текст для этого эстрадного номера сочинен мною. Разгадка необыкновенно живых движений куклы (внешний типаж ее — это Петрушка) та, что носки моих лаковых туфель и его красных башмачков на изящных высоких каблуках крепко, но эластично, соединены. Торс петрушки сделан из двух соединенных крестом палок, даже неполностью закрытых накинутой на них белой блузой, тонкие ноги в узких синих галифе. Я держу его за петлю на спине и за перчатку на пустом рукаве. Это явная кукла, и все же каким-то образом публика считает, что это пляшут два человека, до такой степени живы, остры и выразительны движения его ног, так лихо он «ведет» свою даму.

Некоторое время, в 1935—1936 годах, мы работали над трагедией Софокла «Эдип», собираясь поставить ее в кукольном театре, но до конца не довели, так как убедились в невозможности этого. Она длинна, а сделать ее компактнее не имеешь права — слишком важно в ней для главной мысли то, что Истина вливается в сознание окружающих медленно, по капле. На память об этой работе остались, вычеканенные И. С. Ефимовым из желтой меди, пара мулов, запряженных в колесницу для въезда Эдипа [35], и медное же блестящее солнце с декоративно вырезанными лучами, поворачивающееся черной изнанкой, после того как Эдип ослеп.

35
В 1936 г. И. С. Ефимов сделал из папье-маше голову куклы Эдипа и скульптуру «Колесница» (44×72, из кованой меди, ГТГ). Ефимовы предполагали также поставить отрывки из пушкинского «Бориса Годунова» и сделали тростевую куклу Бориса (мемориальная мастерская художников Ефимовых).

В 1932 году, работая художником-оформителем в Центральном музее народоведения, я среди разных вещей в запаснике, среди «музейного хлама» нашла остов древнего, среднеазиатского кукольного театра: прикрепляемый к поясу кукольника в виде поднятой вверх «юбки». Было открытием, что этот театр держался только на одной палке, «садящейся» раздвоенным концом на пояс кукольника и упирающейся верхним концом в легкую грядку (сцена, на которой действуют куклы). Задняя сторона «юбки», в которую упирается голова кукольника, служит второй точкой опоры всего сооружения, которое позволяет актеру ходить и играть в самой гуще толпы, совсем уж объединяясь с ней. Начиная с XIX века секрет этого театра был утерян, был известен лишь внешний вид его по рисуночкам иностранных путешественников по Московии времен Ивана Грозного (А. Олеарий, 1633) [36]. Я сделала для себя такой театр и выучила играть в нем своих учеников. Они выступали с «Театром на поясе» 1 Мая на площади Маяковского среди толпы, но дальше этот театр не привился, а между тем возможности его очень велики, например — мизансцены с несколькими такими театриками, одновременно и передвигающимися один относительно другого...

36
Книга А. Олеария «Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно» (Спб., 1906). О «Театре на поясе» см. статью Симонович-Ефимовой «Кукольный театр через века», включенную в книгу: Н. Симонович-Ефимова. Записки петрушечника и статьи о театре кукол (Л., «Искусство», 1980).



105. Н. Я. Симонович-Ефимова с куклой «Пушкин». 1934

Состоя одно время в Мосэстраде в качестве художественного руководителя и не получая дотации на новые постановки (несмотря на заявки), я стала заниматься «правкой» тех пьес, которые в то время уже шли в разных бригадах кукольников, игравших от Мосэстрады. Этот «долг службы» я изобрела себе сама, чтобы не бездействовать, как это приходилось, служа в такой неразберихе, как тогдашняя Мосэстрада. Я уже привыкла к этому — ведь и на все предыдущие постановки я ни от кого не получала денег, и все делалось руками и энергией Ивана Семеновича, моими или учеников. Этим объясняется некоторое «отставание» внешней, ремесленной стороны наших постановок, сыгравшее роковую роль во второй половине моей театральной деятельности, когда дух времени стал требовать «магазинности», законченности. Во времена, когда мы начинали свою театральную деятельность, когда веяли острые вихри Революции, более ценились остроумие замысла, художественное совершенство образа, его театральность, легкость дыхания сиюминутного творчества.

Больше всего меня всегда интересовало в постановке движение куклы, образ которой, поскольку она — произведение Искусства, — может и должен выразить ролью типаж даже ближе, идеальнее, чем актер-человек, у которого, при любой рассовершеннейшей системе, все равно остается свое «Я». Это олицетворяет для меня моло-

дость Театра кукол, причину и условие его дальнейшего роста, его смысла. «Театр движущейся скульптуры» — называли мы одно время наше начинание.

Начав с пьес характера народного лубка, шутки, я очень скоро утвердилась на басне, сказке, трагедии. В этом репертуаре, новом для кукольного театра, который в тех редких случаях, когда попадал в круги интеллигенции, большей частью питался пародией, насмешкой над

106 Н. Симонович-Ефимова. Куклы «Мамай» (1942) и «Борис Годунов» (1933)



чем-то или кем-то, я гордилась тем, что играю пьесы не оплевывающие, не принижающие, а возвышающие. Я не чуралась положительных персонажей и усердно искала способ создать куклу, способную эти положительные роли убедительно выразить. Я считала (и считаю), что кукла имеет и возможности, и основания быть «экстрактом» характера — поскольку она произведение Искусства [37]. В нашем театре это Куклы-Скульптуры-Памятники: Ивану Андреевичу Крылову, Александру Сергеевичу Пушкину, Леди Макбет, крыловским мудрому Крестьянину и верному псу Барбосу. Они не слащавые, «голубые» куклы и не экстравагантно-новомодные, а крепкие, живые. Спор о том, могут ли куклы играть героические вещи, «не мистика ли

37
Это положение было основой деятельности Симонович-Ефимовой. Она писала, например, в статье «Культурный путь Петрушки» («Искусство в школе», 1929, № 1). «Игре кукольного театра, более чем кому-либо другому, доступны светлые стороны жизни, героическая гамма. Кукольным артистам свойственно поднимать легкое чувство простого веселья. Кукольникам не имеет большого смысла следовать жанрам человеческого театра... У кукол есть свои возможности и приемы достижений. Жизнь делает очень много, порождая все время новые и новые своеобразные начинания в этой области».

это» (этот вопрос часто подымался нашими недоброжелателями с целью повергнуть нас в прах), спор этот звучит так же провинциально, как звучал бы теперь спор о том, есть ли такая страна — Америка.

Последних наших кукол мы сделали в 1942 году для фронтового кукольного театра (бригады) для постановки «Сон в руку» — Н. П. Смирнова-Сокольского, «Длинный язык» и «Кукушка» — из сборника фронтовых пьес «Вася Теркин». Эти пьесы я, приглашенная Всесоюзным театральным обществом как режиссер, ставила с тремя актерами и баянистом. Кукол — Мамая, Рыцаря, Гитлера, Красноармейцев — делали И. С. Ефимов и я. Мамай — скелет в роскошной восточной одежде — приезжал на скелете лошади. Движения всадника были гибки, пластичны, очень занятные. Военные были в длинных шинелях, которые скрывали руку кукольника. Бригада выезжала на фронт, а потом один из актеров, хитрый дядя, выставил меня из моей бригады и повез спектакль, под видом своей режиссуры, по городам Сибири. Куклы в конце концов у него порастропали, но все же память о них, их художественном и на этот раз техническом совершенстве снизила мое отношение к нашим старым куклам, которые за 25 лет игры обветшали, потрепались, и мне, увлеченной теперь новыми куклами, стало казаться неуместным уже играть ими. А тут еще одно из хороших предложений Мосэстрады на деле повернулось далеко не блестящим — навязали администратора — тяжелого типа. Театр мне опостылел, и я почувствовала, что мой долг быть «просто бабушкой» в семье сына. Это «продуктивнее», чем оставаться там, где вокруг меня враждебность. Я отказалась, с большими трудностями, от предложения Мосэстрады и тем закончила, незаметно и тихо, свой длинный, счастливый театральный путь.

Последними нашими выступлениями были несколько спектаклей на столетней годовщине со дня смерти Ивана Андреевича Крылова в Союзе писателей и на двух заводах. Очень хотелось справить юбилей писателя, которого мы чтили, старались выразить басни во всей их реальной и литературной красоте как особый стиль; писателя, который питал нас 27 лет подряд и воспитывал, с которым мы сроднились так, что считали, по какой-то странной логике, его нашей собственностью. Ведь мы, Иван Семенович и я, иллюстрировали его басни и в театре, и в графике [38] [...]

В 1944 году мы, участвуя в писательском вечере, справили юбилей Ивана Андреевича честь честью (в этом концерте участвовал Игорь Ильинский). Писатели весьма и весьма оценили выраженность у нас именно басни, игру и подачу текста. Сыграли «Пустынник и Медведь», «Мыши», «Волк и Журавль», «Две собаки».

На этих спектаклях голоса наши прозвучали со сцены последний раз, а куклы залегли в чемоданы

Но мне не хочется кончать рассказ о Театре художников на печальном.

Вспомню о ряде выступлений, тип которых мы особенно любили, — о спектаклях на площади, на бульваре. Первый ряд таких спектаклей был очень далеко — в двадцатых годах, в Москве на Тверском бульваре, на Девичьем поле, в Сокольниках; потом — в Перми, в общественном

38
И. А. Крылов и его басни в творчестве Ефимовых играли значительную роль, и не только в театре и графике, но и в скульптуре и в литературном творчестве. (См. указатель произведений И. С. Ефимова. — В кн.: Об искусстве и художниках. М., «Советский художник», 1977).

саду, в Горьком в «Фонарике», на тамбовской деревенской улице, на лужайке в Загорске.

Потом, уже в тридцатых, был ряд спектаклей на площади Маяковского в Москве, зимой, на новогоднем гулянье. Снежинки, тихо падавшие на кукол во время игры, придавали необычайную, какую-то балетную прелесть сцене, выравнивали ее в плоскостную картину.

Следующий ряд спектаклей, вероятно, в конце тридцатых годов, — весной, тоже на площади Маяковского, — выступления ежедневные, почти не прекращавшиеся в течение дня, с участием «Кота в сапогах». Мы сделали его по типу «кукол на тростях», огромного (3 метра) [39], он сидел на крыше небольшого киоска, в котором продавали игрушки, в лапах держал то букет, то пучок детских скакалок, то шпагу. Он дирижировал оркестром, сыпал конфетти, разглядывал народ. В края его розового плаща были зашиты водящие трости (бамбуковые), и никто не мог догадаться, почему лапы двигаются. Из щели чердачка, где я сижу и вожу Котом, я вижу сосредоточенные складки на лбу какого-нибудь инженера и устремленные на Кота, сквозь пенсне, его внимательные глаза, слышу, как он буркнет своей спутнице «Нет, не понимаю!» Спутница довольно безразлично — «Не электричество же?» Подбегая к загадочному киоску, одна дама говорит другой: «Наконец-то что-то интересное!», а Кот поднимет в голубое небо свой пушистый белый хвост и направит на них острие своей шпаги.

39 В мемориальной мастерской художников Ефимовых хранится объемная голова-маска этой куклы Кота (папье-маше, диаметр около 50 см).

А совсем недавно прошел еще ряд таких спектаклей, особенно празднично на Манежной площади, на елке, в трескучие морозы Когда мы договаривались о спектаклях — мороза не было, но я предусмотрительно написала в договоре, что мы будем играть, только если будет не ниже минус 10°. Однако, увлеченные ежедневными выступлениями, мы продолжали играть и в минус 25°, причем оказалось, что пальцы не мерзли и я снимала даже шубу.

Я люблю играть на улице. Тут смотрят не потому, что «заплатили за билет», а потому, что интересно. Я люблю играть на улице зимой. Играя — не холодно. На что же иначе годен был бы жар вдохновения?

На площади, перед аудиторией в несколько тысяч человек, куклы, освещенные прожекторами, на темном фоне неба, видны всем и слышно всем (микрофон).

Так завершается круговорот народного петрушки: с улицы — гнусавый, жалкий, почти мертвый, «музейный экспонат» до Революции, — петрушка пришел в 1917 году на сцену, получил новый репертуар — широкий, цветистый, и с ним опять вышел на площадь, живой и веселый, выявляя разницу в себе самом и в зрителях, его смотрящих

1946

Несколько слов о куклах [40]

Запечатлейте беглыми словами
Все, что не в силах память удержать
Своих детей, давно забытых вами,
Когда-нибудь вы встретите опять
Как часто эти найденные строки
Для нас несут бесценные уроки.
У. Шекспир. Сонет 77 [41]

Недавно я видела в Латвии руины. На высокой горе, откуда широкий вид на холмы, поросшие лесом, пестреющим к осени, на извивающуюся реку, — сохранились руины мощного замка. Стены из диких валунов, округлых, как хлебы, стрельчатые окна. Большие елки и березы выросли посреди зал. Двор, обнесенный валунами, сторожевая башня. Камень, камень, только камень остался среди ровной, как ковер, травки и деревьев. И тишина, и ни души кругом.

А если вдруг прервется тишина и стены начнут свой рассказ? Чего бы он им стоил, во-первых? Вспомнить много чего. Неисчислимо. Мелочи будут теснить крупное, многого уже никто и не поймет. Кругом ведь изменилось больше, чем в этих стенах. Как не падают камни? Вон, один, огромный, держится лишь краешком — что за крепкий цемент его держит?

Так и я — руина, прежде сколько-то высившаяся. Говорящая руина. Многое уже непонятно — вокруг изменилось больше, чем во мне.

Попробую рассказать об отданных в Музей куклах, когда-то бурно живших, творивших вокруг себя новую жизнь, обросших сверканием, актерским подъемом, пропитанных трудовым потом скоморохов.

Петрушка [42] — издревле хозяин зрелищ «верховых» кукол [43]. И у нас — Хозяин, Зачинатель, потому что исток нашего начинания — русский народный Петрушка.

Петрушка — заведомо веселая фигура. Его назначением у нас и было, во-первых, сплотить аудиторию весельем, и, второе — заставить с самого начала привыкнуть к размерам актеров. Пьеса составлена была мною для него так, чтобы показать, что Петрушки обладают живыми, выразительными жестами, что этих жестов много, что они новые против тех, которыми располагали уличные кукольники, что верховые куклы могут обойтись и без вульгарностей. Это сразу заинтересовывало, заставляло прислушиваться и оценить, как нечто новое, наш театр.

Петрушка встряхивал лоскутным одеялом, укутывался в него, у него болели зубы, докторша выслушивала его, он стучал носом по ящику, прислушивался к тому, что там делается. «Тук-тук. Кто там?» Он боится, прыгает с показной храбростью на крышке, стараясь крепче прижать ее, лезет со страха под кровать. Глупо, но весело бесконечно — все лишь такое, что понятно без слов: играть нам приходилось на больших площадях, по тем временам — без микрофона, для неорганизованной публики.

40
Статья написана Симонович-Ефимовой как «сопроводительный документ» к группе кукол, которую она передала в 1947 г. в Музей Государственного центрального театра кукол под руководством С. В. Образцова. Описание кукол театра Ефимова дается с сокращениями, так как некоторые куклы описаны автором в других статьях, помещенных в данном сборнике. Многие куклы Ефимовых находятся в экспозиции музея ГАЦТК.

41
Сонеты Шекспира в переводе С. Маршака. М., «Советский писатель», 1948.

42
Кукла Петрушка сделана Ефимовыми в 1920 г. взамен пропавшей — магазинной, примитивно-шаблонной куклы, изображавшей Гиньоля, купленной в Париже в конце прошлого века.

43
По народной терминологии театра кукол — петрушки называются «верховыми» куклами, так как кукольник показывает их с поднятыми вверх руками на сцене, расположенной выше его головы; тогда как сцена другой системы театральных кукол-марионеток расположена ниже помоста, на котором находится актер, двигающий кукол при помощи ниток.

Свист крикливых пищиков, неукоснительно смешащих, кастаньеты, трещотка, лай, кукареканье, кудахтанье, крик ястреба — буря звуков сопровождала выход этого Петрушки. Полуминутная увертюра. С Петрушкой на одной руке, с кастаньетами в другой, с пищиком в зубах, под биение еще не уверенного в результате спектакля сердца, с вызовом в душе, я раскатывала по залу богатырский посвист пищиком, как финальный аккорд увертюры и начало действия — и Петрушка на сцене.

Веселый возглас в публике... «Погодите, — думала я, — я еще вам покажу...», подразумевая актеров, обладающих всеми театральными благами, в то время как у меня, чтобы держать зал, нет ничего, кроме своих рук и желания.

А голос катил: «Ого-го, сколько же народу: я вхожу в моду. Раз, два, три, четыре, пять — мне вас всех не сосчитать».

Я делала этого Петрушку, напрягая свои художественные силы — следовать восточному его типажу (прародитель русского). Опасность была — сделать его страшным, злым. Большой горбатый нос, черные глаза и брови, горб... Как это в Петрушке может быть страшно и как часто в иных театрах и было страшно...

Петрушка — отвлеченность, каким-то образом всем, и детям, близкая, понятная, связь с историей, — живая, и еще понятная и без слов, связь.

Так не будем прерывать эту связь, будем по мере возможности, пользоваться Петрушкой. Это, правда, трудно, потому что надо, чтобы в игре Петрушки был напор, задор, не злое озорство.

Крылов. Специфическое лицо нашего, Ефимовского, театра. В его баснях находило свой смысл наше начинание.

В то время, в первые шаги Революции — семнадцатый — начало восемнадцатого года, для детей ничего не было. Была «Синяя птица» — прекрасная в Художественном театре, но это малодоступное, не массовое зрелище, во всяком случае не было передвижным, идущим во все углы и закоулки.

Мне хотелось сделать культурный, гуманитарный русский репертуар для подвижных ширм, и весь 1917 год пошел у меня на то, чтобы испробовать, доступно ли это верховым куклам? Советская власть сразу пошла навстречу, и создался Детский театр, открытый в первую годовщину празднования Октября, в 1918 году, в Москве.

С баснями, популярными тогда, как ничто, среди детей, появилась фигура и самого баснописца, сделавшаяся любимой.

«Все куклы — куклы, а Иван Андреевич живой», — говорили дети, здоровались и переговаривались с ним.

С момента выхода его на ширму — гаерство Петрушки оставалось позади. Оно сделало свое дело — оживило, заставило забыть будни, сплотило. Теперь — пожалуйте — очень серьезное. Появление Ивана Андреевича Крылова («Он ведь Писатель! Баснописец!» — сказал о нем перед тем Негр) превращало верховых кукол в храм Искусства, где на сцене классика русской литературы, образы

басенных животных — острые, в художественной интерпретации двух художников-анималистов. Звери действовали так, чтобы басни были понятны и без слов. Одна из них и игралась всегда как пантомима.

Голову Крылова слепил Иван Семенович прямо из бумажной массы. Не рассчитывая на крепость этой массы, он, к сожалению, оклеил голову еще слоем марли, чем несколько обвялил черты. Систему движения придумала я и сделала фигуру, сшив зеленый «боливар». На прощальные аплодисменты он выходил с цилиндром на голове.

Весьма возможно, по крайней мере обратное надо еще доказать, что Крылов был первой куклой во всемирном объеме, на сцене верховых кукол, двигающей рукой от трости. (Яванские — это теневые, а палочки шли перпендикулярно экрану, теряясь в лучах светильника, и палки не были нужны по теме, не играли.)

Иван Семенович импровизировал весьма счастливо с Крыловым на руке, в духе Крылова. Без этой фигуры ни за что не приходили в голову Ивана Семеновича те слова, что он направлял в зал во время спектакля, под взрывы аплодисментов, и вызывая ответные реплики.

Много было пережито с этой фигурой — и нами, и зрителями. Своей резковатой, но доброй краткой речью Крылов открывал библиотеки, клубы, школы на месте прежних трактиров; поздравлял юбиляров, приветствовал новые начинания, шутил на «встречах», на которых нас неукоснительно просили выступать. Наш Театр стал сразу очень популярным.

А сейчас прощай, Иван Андреевич! Одну жизнь ты прожил, когда был живой, во времена Пушкина, другую — очень деятельную — в первое двадцатипятилетие Русской революции с нашим Театром. Ты начинаешь третью жизнь — в Музее театральных кукол как символ «положительного» лица в театре верховых кукол.

Может быть, мы провинились перед тобой тем, что неумеренно энергично таскали твою старость по ярмаркам, клубам, елкам, эстрадам; укладывали твою полную фигуру в чемодан, где на тебя нажимали то сапоги купца Обиралова, то Медведь, то деревянная головка Принцессы на горошине.

Но нет, ты был доволен: когда ты выходил на публику, в твоей фигуре всегда было то старомодное изящество, которое говорит о приветливости.

Бывали година, когда мы сражались, горой вставали за твои басни [44], бывали, когда ты вывозил нас ими

Со всей страстью мы отпраздновали твой юбилей (1944), сыграли четыре басни в Союзе писателей, потому что твое имя во все время было на нашем щите и мы тебя считали принадлежащим нам, себя — тебе. Как же было бы отсутствовать на твоем юбилее?

И это был наш последний спектакль [45].

Баба-яга. Особенность ее конструкции та, что рубаха ее соединена внизу со ступой; поэтому одно поддерживает другое и держится на одной руке кукольника

Клюка в двух ее руках, и она дает ей великолепные движения фурии. Она прячется в ступе — виден один

44 Пример отношения к басням Крылова в тридцатые годы в журнале «Советский театр» (1930, № 9—10) в статье Л-цо (псевдоним) «Театр Кукол, каков он есть и каким должен быть» по адресу театра Ефимовых было сказано: «Здесь до сих пор еще удерживаются сказки, басни Крылова, с их отжившей мещанской моралью» (с. 38).

45 Вечер, приуроченный к столетию со дня смерти И. А. Крылова, проходил в Доме Союза писателей. В концерте, кроме театра Ефимовых, участвовал И. В. Ильинский, который, при чтении басни «Слон и моська», экспромтом включил в остроумную мизансцену балаган кукольного театра.



107 Н. Я. Симонович-Ефимова с куклой «Баба-яга». 1919

нос. Она выбивает хвою из волос, она резко оглядывается, стучит палкой.

Задумана была она как рядовая фигура пролога к сказке «Медведь и Девочка», пролога, нужного, чтобы Медведя, только что игравшего басню, восприняли сказочным. А получилась самодовлеющая крупная фигура, солистка. И это импровизатор.

Ее голова мягкая, из тряпок. Терпеть я не могу тряпочных голов кукол, но тут — это то, что нужно: была бы страшновата твердая голова «нежити», мифического существа, и некоторая расплывчатость форм тряпичной куклы тут удовлетворяет. На кончике носа у нее висит стеклянная блестящая бусинка.

Артистке О. Э. Озаровской, когда она покидала Москву для Ленинграда, сделали пышные проводы. Была «вся именито-интеллигентная Москва». Как равная литераторам, даже больше них знающая о сказке, потому что это она сама и ее родня, — Баба-яга побеседовала о сказке и стяжала своим старческим апломбом такой треск аплодисментов, точно стены рушились.

Дети слушаются ее советов. «У тебя зубов нет», — заметили ей как-то. «Нет зубов! Нету! — всплакнула Баба-яга. — Вы чистите свои-то, чистите! А то и у вас не будет...» — «У меня порошку не было», — сообщил ей шепотом и виновато мальчик.

«Волк и Журавль». Эта басня Крылова дала в 1919 году тему для движений, положений, игры кукол, не фигурировавших еще на сцене, не демонстрировавшихся в качестве объектов зрелища. Мир животных в кукольном театре. И внутренний и внешний их образ.

У Журавля на конце клюва сделана незаметная проволочная петля. Горло Волка сквозное. Своей рукой я втягиваю изнутри в пасть зверя, в то время как Волк все более и более жадно жует, длинное крыло, глотает, давится.

Во второй половине басни я изнутри надеваю на петельку в клюве крючок, имеющийся на кости, и Журавль вытягивает кость. Эти манипуляции дают возможность пройти целому ряду выразительнейших движений, составивших гармоническое развитие басни и острое, ясное ее выражение. Волк давится, стремится выкашлять кость, потом выгребает ее лапой, потом старается пропихнуть... Он отталкивает Журавля, когда тот запустил клюв в горло и тянет кость...

Он — весь угроза, когда сотрясает палкой по направлению убегающего доктора, оттягивает шею назад, глядя исподлобья. Он бьет себя в грудь от возмущения, что Журавль ожидает еще какой-то награды, кроме той, что он не перекусил ему горла, когда голова была у него во рту.

Эта басня, яркая и изящная и по тексту, и по игре, побеждала всякую атмосферу, даже на званых ужинах, и в ресторанах смолкал стук вилок и ножей, и внимание было не к кушаньям, а к балагану.

Актерская особенность этой басни та, что у Ефимова «слово» и «дело» расходятся в этой басне диаметрально; играя за Журавля смятение и страх, — голосом своим он гремит за Волка: «Ты шутишь?.. Тебе! За труд...»

Без куклы на руке такого фокуса ни за что не сделаешь. Или перестанет дрожать рука, или голос съедет на плачущий.

Леди Макбет. Кукла на тростях от локтя. Рука кукольника в теле и в голове куклы.

Этим, собственно, все сказано, потому что такого рода куклам доступна Трагедия в высшем ее выражении, как понимали трагическую игру, вероятно, в классических греческих и восточных театрах.

Нет препон движениям. Длинные руки кукол сверхвыразительны. И то, что перед зрителем не живой актер, воплотившийся в данную роль на сегодняшний лишь вечер, а символ данного героя — это плюс для зрелища.

«Я шел на Шекспира в кукольном театре с предубеждением. Но как только Леди Макбет, рыжеволосая и стремительная, прошла по миниатюрной сцене, я почувствовал, что это нечто новое, весьма серьезное», — начал свою статью о спектакле рецензент «Moscow Daily News» [«Ежедневные московские новости». — англ.] в 1933 году [46].

Гордость, женская хитрая ласка, гневная настойчивость! — такая кукла все может выразить без гротеска, без переигрывания, но с идеальной выразительностью

Я сделала ей профили различные, так как роль ее обладает двумя основными темами — сильной, напористой

46
Имеется в виду статья «Куклы играют трагедию Шекспира» Джона Ван Занта, см. комм. 65 к разделу «Из переписки».

108 Н. Симонович-Ефимова и И. Ефимов. Куклы «Пушкин» (1931) и «Негр» (1918)



и женственной, мягкой. Надо только твердо помнить правые и левые повороты куклы, чтобы играть ими. При таком приеме страдает, в смысле скульптуры, фас, но ведь игра кукол, в отличие от игры актеров-людей, зиждится на профилях. Волосы Леди сделаны из веревки, окрашенной в медно-рыжий цвет и свернутой тугими кольцами.

Я изобрела на ее платье трен, надевающийся концом мне на голову. Его можно оттягивать, подчеркивая тонкую талию статной ее фигуры, можно обвивать ее ноги или перебросить с силой вперед, как это имело место в старину, особенно на сцене. Я помню эти необыкновенные по силе действия шлейфы, говорящие без слов о внутренних переживаниях их носительниц.

Леди Макбет — Сомнамбула. Леди Макбет пятого действия — это другая кукла — дублер первой. В монашеском голубом кашемировом одеянии. Это то же самое лицо, что у предыдущей, но сильно исстрадавшееся, с чертами тяжелого психического недуга. Тоже различны два профиля, но в сильнейшей степени различны. Один безумно-яростный, другой являет беспомощную, болезненную слабость, в лад репликам сумасшедшей: «Прочь, проклятое пятно, прочь, говорю я!», когда она с предельной силой одержимого тщится стряхнуть, стереть кровавое пятно с руки.

Противоположное выражение профиля на слова: «Все ароматы Аравии не омоют этой маленькой руки... О-ох...»

Перемены духа быстры у душевнобольных: как от пружины, она вскакивает от слышимого только ей стука и, держась обеими руками за грядку, говорит в публику: «Стучат в ворота... умой руки... набрось ночное платье... Как ты бледен! Я говорю тебе, Бранко похоронен и никогда не сможет встать из могилы!» — Право? — добавляет начавший догадываться обо всем, несколько юмористический, доктор, следящий из-за кулис за Леди. Шекспир гуманен: в особенно тяжелых местах он дает роздых зрителю на смешноватом.

Мне трудно, в данный момент, расстаться не с куклами — со словами Шекспира.

Сомнамбула выходит с зажженной свечой, освещая в темноте себе дорогу. Сперва она вглядывается в тыл руки, а потом переворачивает кисть при словах «Вот еще пятно...». Слова сказаны слабым голосом обреченной, прорезают тишину. Поворот руки с тыла на ладонь замечателен. Так же, как поворот кинжала у Леди Макбет во втором акте, когда она идет на убийство. В ее высоко поднятой твердой руке кончик кинжала глядит назад, а потом, блеснув в воздухе, направился вперед.

Пронацией и супинацией называется в анатомии свойство поворачивать руку вокруг оси лучевой кости ладонью вниз или ладонью вверх. В куклах это достигается вращением трости на месте, и мне странно, что, несмотря на то что в моей книжке «Куклы на тростях» дан точный, очень несложный, чертеж устройства локтя — театры не пользуются этим, хотя большой простор дает он игре. Без пронации движения тростевых кукол остаются ограниченными, однообразными, подернутыми скукой автоматического механизированного движения.

При последних словах — «В постель, в постель...» Сомнамбула складывает руки на груди и становится вся голубая, как и при своем первом появлении. Когда она раскидывала руки — она делалась розовой. Под голубым плащом туника ее — мутно-мясного цвета, из мягкого крепдешина, подпоясанная тонким серебряным поясом-змеей.

В первом ее выходе я поддерживаю ее руку со свечой внутри своими тремя пальцами, в то время как указательный — в голове куклы, и продолжаю держать так, пока она трет свои руки. Тогда эти движения увереннее, четче.

Особенность ее конструкции та, что трости вшиты в край мантии. Чрезвычайная ширина мантии позволяет это, и движения одной руки не отражаются на другой.

В кажущейся по первому чтению бессвязности речей сумасшедшей видишь логику, когда играешь. Я заметила, что последняя фраза всегда вытекает у Шекспира из жеста, сопутствующего предыдущей. О запахе крови Леди Макбет говорит после того, как рука ее близко к лицу.

Макбет и Макдуфф. Мы не последовали театральной традиции одеть Макбета в шкуры, оставить ноги голыми. Правда, если преодолеть трудности голого тела в кукле, результат был бы, надо думать, более художествен, ближе к суровому воину XI века, чем покрытые жирком или сверкающие шелковым трико ляжки актера. Но сложна была бы кукла. Куклы с простым устройством играют несравненно лучше. Мы одели Макбета в суровую рубаху из деревенской «волосянки» (домотканая материя из некрашеной шерсти коричневых овец). В материи комбинируются разного оттенка нити, и все это натурально и дико. На поясе красный меч; в руке, когда Макбет дерется с Макдуффом, — другой, длинный, легкий.

Кукла на тростях с рукой актера внутри (как и Леди). Это позволяет ей передать все сложное сплетение его [Макбета] сомнений, надежд, честолюбивого угара, отчаянья.

Различные два профиля лица играют у него особенно отчетливо, и в последней сцене боя кажется, при одном быстром его повороте, что он лязгнул в бешенстве зубами.

Макдуфф весь в черном с серебром, блестящий крылатый шлем. У Макдуффа разные глаза — граненое цветное стекло. Он выходит на сцену в профиль — виден голубой глаз. В сражении поворачивается — горит злой черный глаз.

У Макдуффа одна нога, второй и не надо. Актер не имеет возможности двигать здесь две ноги, и вторая висела бы мертвой. Вторую ногу зрители предполагают в сильном движении под одеждой.

Макдуфф и Макбет дерутся. Сперва на мечах, после же передышки, вызванной словами Макбета: «Напрасно ты теряешь труд свой, Макдуфф», схватываются врукопашную. Два яростных врага — один, пышущий благородным гневом, другой — злобным отчаянием, — схватили друг друга поперек груди, — вот один с усилием пригнул другого к земле, потом тот вверху. Вдруг Макдуфф, вскочив, ударяет мечом особенно яростно — отошел, — Макбет убит, но зажатый в его руке меч торчит прямо вверх.

Макдуфф, отвернувшись с отвращением, ставит ногу противнику на грудь и медленно складывает свои меч и щит под финальные аккорды.

Музыкальное сопровождение было у нас сперва Моцарта, что совпадало с тезисом одного доклада на Шекспировской конференции о «желательности встречи Шекспира с Моцартом». Потом мы взяли клавир оперы Верди «Макбет» и прибавили для сцены с ведьмами кусок из Вагнера (у Верди нет этой сцены в его опере). Впоследствии молодой советский композитор А. Клумов написал нам на эти темы специальное сопровождение для рояля.

Ведьмы. Вот в отношении этих персонажей для меня совершенно бесспорна выгода перед театром с актером-человеком — кукольного театра, театра движущейся скульптуры.

В московском Малом театре имелись две исключительно худые артистки (тощие), специальность которых была играть ведьм. (Иван Семенович был знаком с одной из них.) Но как бы худы ни были их фигуры, нельзя создать из человека того впечатления, о котором говорит Шекспир в монологе Макбета: «Земля, как и вода, содержит газы, а это были пузыри земли... Куда они исчезли? В воздух? Ветер развеял их мнимые тела, как вздох...»

Все три сестры сделаны у нас в одной группе — это абрис из толстой проволоки, задрапированной кусками серого тюля и мягкого серого шелка. В туманности этой группы, когда ведьмы вьются, кружатся, реют, как мошкара, был кусок ярко-голубого тюля, развевающийся, как пламя, среди серых клочьев.

Четыре старческие, желтые руки поднимаются из складок, то одна, то другая, то все четыре. Скульптура их очень красивая (Ефимов!), разная. Одна рука указует, другая грозит третьей, в ужасе одна из сестер прикрывается тылом руки с расставленными пальцами, когда Макбет своей речью испугал даже этих трех бывалых злых старух.

Ведьмы величественны, когда предсказывают; таинственны, когда мудрят над своим варевом; легкомысленны, когда взлетают, кружат и издеваются над Макбетом. Гигантские, прозрачные их тени на потолке зрительного зала, на стене подчеркивают их призрачность.

Заставки, Привратник, Ворота и два Офицера. Вдвоем мы не могли сыграть трагедию «Макбет» полностью. Мы выпустили массовые сцены. Фабула осталась цельной, так же как и образы действующих лиц, потому что конструкция «Макбета» у Шекспира походит на классическую греческую трагедию с участием хора.

У нас был монтаж пьесы. Антрактов, в которых публика выходила бы из зала, не было. Планировка сцен менялась на глазах. Акты отмечались эмблемами, появляющимися на грядке снизу[...] Столб с надписью «Поле битвы»; ажурные, строгие ворота, в которые стучат офицеры и др.

Сцена с Привратником — плоская, под зеленым пологом кровать, на ней Привратник, долго потешающийся над тревожным стуком и наконец-то отворяющий ворота.

Это плоскостная кукла (из фанеры), поскольку, — рассуждала я, — персонаж тут участвует второстепенный, даже третьестепенного значения.

Привратник был остроумно решенной куклой, а я была просто влюблена в формальное разрешение этой сцены.

В кожаном колете, с голыми ногами, он двигался по кровати, и оттого сгибались его ноги в теплых носках. Его глаз вращался, рот растягивался в ухмылку. Но, говоря правду, у публики эта сцена успеха не имела и своего назначения — рассмешить — не достигла.

Декораций у нас, конечно, не было. В них и не чувствовалось необходимости.

Несколько слов об эмблемах, о «заставках», выставляемых в музыкальных антрактах. Цифры карминно-красные, ажурные виньетки на них — скульптурные, вызолоченные. Это Трагическая Маска — I действие; Волк, приготовившийся к прыжку, — II действие; Клубок Змей — IV; Орел, терзающий Сердце, — V [47].

[47] В ефимовском спектакле «Макбет» было пять действий. Четыре из них начинались тем, что на кукольной сцене устанавливались скульптурные эмблемы-заставки цифра I с трагической маской на ней, цифра II с фигурой волка, приготовившегося к прыжку, цифра IV с клубком змей, цифра V с орлом, терзающим сердце. Заставки 40 см высоты, цифры кроваво-красные, фигуры золотые. Третье действие начиналось появлением плоскостной, мимирующей куклы Привратника. Все куклы находятся в МГЦТК.

Ворота скульптурные, сквозные, черные. На их фоне двигаются фигуры двух Офицеров, они объемные, из папье-маше, стально-серые. Рука одного двигается от копья. Они небольшого размера (20 см) — как будто бы видимые с высокой башни замка.

Трагедия «Макбет», как ни восторженно относилась к ней публика, не была рентабельным спектаклем: для эстрады это было длинно (40 минут), но мы легли бы костьми, а не расстались бы с этой пьесой и готовы были играть ее хоть среди ночи (что иногда и случалось у нас на дому).

В товарищеском порядке мы сыграли «Макбета» во всех театрах, начиная с Малого. В театре Ю. Завадского актеры, говорят, ставили одну из своих пьес «под знаком театра Ефимовых».

С наибольшим, я сказала бы, «весельем», уверенностью и артистическим напряжением мы играли его в снятых нами где-нибудь помещениях, где мы вели всю программу одни («Макбет», «Иван Андреевич Крылов и его басни», «Дансинг», мой танец с большой куклой — все в полтора часа).

Публики было всегда полно, какие бы нескладные условия помещения и рекламы не были. И Публика была не пустяковая.

Была сделана специальная ширма для «Макбета». Два косых двухстворчатых пилона, серебряных, на которых рельефом сделан замок — на одном, и рыцарские эмблемы — на другом. Между пилонами перекинута полуметровая палка, драпированная серебряной материей, ложащейся на полу эстрады, как поток сверкающего металла. Сложенная ширма — это две портативные рамки, содержащие в себе и кукол[...]

С Шекспиром я не прощаюсь. У меня не хватает для этого духа, да с ним распроститься и нельзя. У того, кто играл его однажды, остается всегда стремление (рав-

ное надежде) так или иначе не расстаться с ним. Трагедия «Макбет», где низменное честолюбие не останавливалось ни перед чем, столкнулось с благородной местью, казалась нам когда-то слишком сгущенной, нежизненной. В наши военные годы она стала близка нам, и доступность его народному виду театра верховых кукол (петрушек) подтвердила народный характер бессмертных творений Шекспира [...]

Вот группа кукол, отправляющаяся на сегодняшний день в Музей, ставящая точку над i, дающая сигнал тому, что «лавочка Ефимовых закрылась». Закрылся их театр, но история их кукол не кончилась. Это только перевернулась, в порядке вещей, страница Книги, и, может быть, в том, что напишут в ней кукольники будущего, мелькнут где-нибудь названия этих кукол: дадут ли они толчок к творчеству, помогут ли найти свое русло колеблющимся, будут ли свидетельствовать о той страстности в работе, которую вкладывали в кукол первые поколения кукольников, страсти, которая, надеюсь, всегда будет сопровождать Театр кукол.

1947

V. Художник-критик

Графический язык детских книжек-картинок

Графический язык детских книжек-картинок [1]

[1] Статья написана Симонович-Ефимовой в 1924—1925 гг. в период ее работы в Институте детского чтения в качестве художника-консультанта. Она была опубликована в сборнике «Новые детские книги», IV, М., «Работник просвещения», 1926, с. 95—115. Статья печатается по опубликованному тексту с сокращениями; составители оставили для данного сборника те разделы, в которых наиболее четко и обоснованно выражено отношение автора к целям и художественному методу иллюстрации детских книг. Многие ее мысли по этим вопросам не устарели до наших дней. Ряд отмеченных ею полвека тому назад книжек вошли в издаваемую сейчас серию «Избранные детские книги советских художников», а ее отзывы из статьи «Графический язык...» приводятся в современных критических статьях (см., например, комментарии к книгам, изданным «Советским художником». «Слоненок» Р. Киплинга, рис. В. Лебедева, 1973; «Цирк» С. Маршака, рис. В. Лебедева, 1975; «Мороженое» С. Маршака, рис. В. Лебедева, 1976; «Пожар» С. Маршака, рис. В. Конашевича, 1977). Статья в издании 1926 г. не содержала иллюстраций, не включены иллюстрации и в данную публикацию. Ниже приводятся библиографические сведения по перечисленным здесь книгам в порядке их упоминания (кроме них, автор критически рассматривал еще 38 книг):
Маршак С. Я. «Детки в клетке». Рис. С. Алдина. Пг.—М., «Радуга», 1923 (27×22), 24 стр.
Киплинг Р. «Слоненок». Пер. К. Чуковского. Рис. В. Лебедева. Пб.—Берлин, «Эпоха», 1922 (27×21), 16 стр. с илл.
«Лев и бык». Арабская сказка. Перераб. С. С. Кондурушкиным. Рис. Владимира Лебедева. Пг., «Огни», 1918 (31×26), 33 стр.
«Три козла». Рис. В. Лебедева. Пг.—М., «Мысль», 1923 (27×20), 8 стр.
«Золотое яичко», Сказка Рис. В. Лебедева. Пг., «Мысль», 1923 (27×20), 8 стр.
«Заяц, петух и лиса». Сказка. Рис. В. Лебедева. Пг., «Мысль», 1924 (27×20), 12 стр.
«Медведь». Сказка. Рис. В. Лебедева. Пг., «Мысль», 1923 (27×20), 8 стр.
Мамин-Сибиряк Д. Н. «Не мое дело». Рассказ. Рис. А. Н. Комарова. М., Г. Ф. Мириманов. 1923 (Б-ка школьника), 15 стр.

Соображение, которое руководит нижепомещенными рецензиями книжек-картинок и которое требует от критики всевозможной строгости, следующее: иллюстратор не менее ответствен перед детьми за иллюстрации, чем писатель за слова. Возможно, что и более.

Ведь мы помним картиночки, виденные нами в детстве лет пяти, шести, восьми, значит мы помним их тридцать лет, сорок лет, можем помнить семьдесят.

Дети сами художники, доброкачественные, своеобразные: трудно взрослому человеку быть достойным рисовать для детей, то есть трудно не навязывать их фантазии ненужных образов, не замусоривать их голову неверными или сбивчивыми представлениями.

В своем обзоре детских книжек-картинок за период 1918—1924 годов я буду придерживаться плана группировки материала по темам изображаемого, разбирая отдельные книжки отдельных художников, в редких случаях говоря о художнике в целом. Первая группа — мир животных, как занимающих наибольшее место в иллюстрациях для детей. Вторая — изображение быта, и третья — иллюстрации сказок, производственных и народных.

Первая группа
Мир животных

В обыденной жизни книжного рынка мы свыклись с дилеммой видеть в книге зверей, нарисованных или скучно, как в атласе, если художник специально ими занимался, или в виде уродов, если он не знает зверей и не любит их специально. Лошадей на мягких ногах, коров с человеческими лицами, стопудовых зайцев, разбухших свиней и медведей, о которых догадываешься, что это медведи, только способом исключения, обычно созерцают дети на «ширмах», в книжках для раскрашивания, в книжках-картинках. На самом же деле зверь — это все что угодно, только не бесхарактерный, скучный атлас: все что угодно. но не гадкий урод. Кому-кому можно бы внушить такие неуважительные к зверю понятия, но не детям, которые склонны вообще помучить животных. Мы привыкли ожидать в книгах уродливые образы животных, так же как и мрачного, тяжелого конца от рассказов о жизни зверей Поэтому чувствуешь особую благодарность С. Альдину и В. Лебедеву, творчество которых как-то обязывает других равняться по ним.

Сесиль Альдин — это художник, который и знает зверя, как немногие в Европе, и рисует его весело. И он уважает зверя. Это уважение, конечно, передается тому, кто смотрит. Такая картина — это не только картина, это проповедь.

«Снегирь». Сказка. Рис. А. Комарова. М., ГИЗ, 1923, 16 стр.
Дядя Ася. «Пузис, Киска и Матрос». Веселая и ужасная история Крошке Елене и маленькой Ирочке рассказал дядя Ася. Рис. А. Н. Комарова. М., Г. Ф. Мириманов, 1923, 15 стр.
Гурьян О. М. «Труська, Глазок и Жужутка». Рис. А. Комарова. М.—Пг., Г. Ф. Мириманов, 1924, 15 стр.
Крылов И. А. «Слон и Моська». Басня. Рис. П. Алякринского. М., Госиздат. 1923 (32×24), 9 стр
Ашукин Н. С. «Песенки». Рис. Петра Алякринского. М., Госиздат. 1923 (30×23), 19 стр. с илл.
«Сказки Кота Мурлыки». Рис. П. Алякринского. М., Госиздат, 1923. 303 стр.
Маршак С. Я. «Пожар». Рис. В. Конашевича. Обложка Б. Кустодиева. М.—Пг., «Радуга», 1923 (28×23), 16 стр.
Радаков А. «О злом Пете». Картинки и текст А. А. Радакова. Пг.—М., «Радуга», 1923 (18×27). 16 стр. с илл.
Книги издательства Ладыжникова (Берлин).
«Ингель, Цингель, Хват». Рис. Эль Лисицкого.
Чуковский К. И. «Мойдодыр». Кинематограф для детей. Картинки Ю. П. Анненкова. Пг.—М., «Радуга». 1923, 24 стр.
Чуковский К. И. «Муркина книга» Картинки В. Конашевича. Пг.—М., «Радуга», 1924, 24 стр. с илл.
«Прибаутки». Под ред. Н. Д. Бартрама. Рис. Н. Лемана. М., Русск. театр. о-во, 1923, 8 стр.
«Сказки. Свинка — длинная щетинка и волчище — серый хвостище. Загадки. Лиса, медведь и заяц». Рис. Н. Лемана. М., «Новая деревня», 1923, 8 стр.
«Русские сказки в картинках» Иллюстрации Н. Лемана. Л., изд. Всерокомпома, 1923.
«Бычок-Третьячок». Иллюстрации Я. Н. Аптера. Одесса. 1922.
«Лутошень». (Сказка). Рис. М. Ивашинцевой. М., Гиз, 1923, 10 стр.
Андерсен Г. Х. «Стойкий оловянный солдатик». Сказка. Рис. М. Ивашинцевой. М., Госиздат, 1923 (30×23), 12 стр. с илл.
Андерсен Г. Х. «Принцесса на горошине». Сказка. Рис. М. Ивашинцевой. М., Госиздат, 1923 (30×23), 9 стр. с цв. илл.
«Козочка». Автолитографии Эль Лисицкого. Киев, 1919.
Смирнов Н. Г. и Чичаговы О. и Г. «Детям о газете». М., Гиз, 1924 (Новая детская б-ка), 20 стр.
Смирнов Н. Г. и Чичаговы О. и Г. «Откуда посуда?» Рассказ в стихах. М., Гиз, 1924 (Новая детская б-ка). 14 стр.
Смирнов Н. Г. и Чичаговы О. и Г. «Путешествие Чарли». М., Гиз, 1924, Новая детская б-ка, 24 стр.
Ушинский К. Д. «Как рубашка в поле выросла». Рис. И. С. Ефимова. М., Гиз, 1925, 20 стр. с цв. илл.
Андреев М. «Хвастуны». Рис. Э. Криммера. Л., «Радуга», 1925.
Маршак С. Я. «Мороженое». Рис.

Эта проповедь как раз детям близка, нужна и понятна, потому что они любят животных все поголовно, чего нельзя сказать о взрослых.

Важно то, что изображение животных у него — не протокол их форм, но в них присутствует и живой дух, и жизнь, свойственные каждому. Юмор его не злой и не дешевый, но трогательный, как в жизни, — редчайшее качество карикатуриста.

Почему-то к первоклассным рисункам английского художника в книжке «Детки в клетке» приделана издательская обложка (в первом издании какого-то Б., во втором — без имени) из тех же будто бы альдиновских зверей, но обезображенных самым подлым образом. Эта обложка напоминает о печальной действительности: книжный рынок привык быть неразборчивым по части изображения животных.

Иллюстрации Лебедева к «Слоненку» Киплинга основаны на красоте неожиданных форм зверей, на уважении к их индивидуальным особенностям, любви к ним (любви и к способам их изображать). У Лебедева специальный вкус к тому, чтобы выразить японскую перистость павиана легко, едва касаясь, и его зад — сияющим черным; роспись жирафы, тонкость деталей ее мордочки, характер ее ног; «магическую» улыбку крокодила — все минимальным преломлением линий, что делает эту, хорошо к тому же изданную, книгу выходящей за пределы только детского употребления.

Особенное совсем туше у этого художника.

Стиль этих рисунков (так сказать, европо-азиатский, архаико-современный) опирается на знание, опытность и великую, очевидно, любовь. Стильность не покрывает никаких пустот.

Некоторые достижения открывают дверь в новые области, которые как раз детям ближе, чем взрослым: например, на одном рисунке крокодил вытянут в формат высокой страницы хвостом вниз, но поворачивать книгу, чтобы глядеть, не приходит в голову (и не надо, конечно), потому что нет натуралистической какой-нибудь «точки зрения».

То же относится и рисункам В. Лебедева к арабской сказке «Лев и бык».

Двадцать две литографии, где бык нарисован величаво, черная краска лежит роскошно, рисует формы живописно, классическая обобщенность оригинально сочетается с милой реальностью иных частей (мордочка быка, например).

При великолепии трактовки быка отстают, однако, от него изображения льва: чувства, его обуревающие, не переведены художником на львиный, так сказать, язык.

«Три козла», «Золотое яичко», «Лиса и заяц» и «Медведь» — более поздние работы Лебедева (автолитографии); манера в них иная, более «ребяческая», но опять-таки иная, чем в «Чуч-ле» (ранней его работе), которая больше в духе детства народов, а не просто детей.

Рисунки козлов в сказке «Три козла» не соответствуют задаче быть рассказом, развертывающимся действием. Но каждый рисунок в отдельности великолепен. По точности, соединенной с обобщенностью, проникновением

В. Лебедева. М.—Л., «Радуга», 1925. 16 стр.
Маршак С. Я. «Цирк». Рис. В. В. Лебедева Л.—М., «Радуга», 1925. 12 стр.
Издательство Ладыжникова в Берлине было организовано в 1906 г. другом А. М. Горького — Иваном Павловичем Ладыжниковым (1874—1945) для печатания книг русских авторов, в том числе и запрещенных в России. Издательство, существовавшее до 1913 г., печатало на русском и иностранных языках произведения Л. Толстого, М. Горького, Л. Андреева, А. Дейча и других. В 1918 г. Ладыжников совместно с А. М Горьким, З. Гржебиным и другими участвовал в организации советского издательства «Всемирная литература», которое в двадцатых годах печатало книги в Германии в акц. общ «Книга» (впоследствии «Международная книга»), директором-распорядителем которого был долгое время Ладыжников. Вероятно, издательства, в которых он работал, печатали и детские книги, но библиографических сведений об упоминаемых в статье Симонович-Ефимовой найти не удалось.

в суть животного, рисунки эти приравниваешь мысленно к тем ритуальным изображениям на стенах пещер, на костяных орудиях, оставшихся от предков народов, передаче зверей которых мы изумляемся[...]

Книжек, проиллюстрированных А. Комаровым, так много, что есть возможность говорить о художнике в целом, тогда как по отношению к другим я не решаюсь этого делать, а беру лишь отдельные их книги[...]

Плодовитость на пользу художникам тогда, когда они опираются на систему, как, например, русские кустари, которых прелесть отчасти и от быстроты: рука, изготовляя одно и то же сотнями, доходит до совершенства в своем роде. Плодовиты были Гранвиль, Буш, и это заставило этих художников только расти. Но у А. Комарова нет своей физиономии как художника, нет системы, которую он углублял бы, приема, который бы культивировал. Он вполне зависит от окружающего.

Плодовитость его вернее назвать торопливостью, и поэтому творчество его слишком неровно.

Неустойчивость уровня у Комарова как рисовальщика можно легко наблюдать в книжке «Не мое дело» Мамина-Сибиряка, изд. Мириманова, где крот с лопатой точь-в-точь на манер гранвилевского везде очень хорош, но все же остальное отдает большущей элементарностью.

Как книгу, выделяющуюся в хорошую сторону, из массы книжек Комарова можно назвать «Снегиря» (Гос. изд.); ее можно поставить рядом с теми, которые радостно видеть в руках детей. Это 17 широко выполненных многоцветных литографий, трудных по задаче.

Сцены с птицами (на тему русской песни), каждая в страницу, где птицы характерны, выразительны и, несмотря на четкость, не грубы. Книжка эта издана тщательно и яркими красками.

Разве не справедливо требовать от художника, чтобы талант его был живым? В особенности, когда он рисует для детей, в особенности, когда он изображает животных, которые всегда нарядны (кроме больных). И если рядом с тем «средним рыночным» приблизительным, что нередко дает Комаров, вкус его может падать до таких низов[...] как иллюстрации к «Книжке Дяди Аси», «Пузис, Киска и Матрос» (изд. Мириманова, 1924) и «Труська, Глазок и Жужутка» (того же издательства), где кошмарные образы распухших свиней, собак, котов, котят проходят в бешеном чередовании со страшными людьми со всклокоченными больными волосами, нарисованными к тому же железной манерой «Сатирикона», то нельзя не обратить внимания на то, какими тяжелыми, не соответствующими ни действительности, ни возрасту потребителя, образами заполняют головы иные произведения этого художника[...]

В группу изображений животных могут войти иллюстрации басни Крылова «Слон и Моська» П. Алякринского.

Если лихость заносит иногда этого автора в радуги, светлые струи, голубые сферы и почувствуется радостное (как титульный лист «Песенок» Ашукина, там же «Ка-

чели»), то в басне «Слон и Моська» она привела, в соединении с явной спешкой исполнения, к уродливым формам и банальной композиции.

Веселье этих красок Алякринский строит часто на голубых тенях, но он как будто беспомощен в законах этой стихии, и земля уходит из-под ног его собак, людей. Прекрасная падающая тень, нарисованная на земле крепко и солидно конструктивистом-солнцем, получает на его композициях характер дешевого эффекта бисквитных коробок.

Обложка с котом к сказкам «Кота Мурлыки» (Государственное издательство), как и вообще иллюстрации всей этой книги, не в пример лучше (иные хороши); они исполнены кем-то в деревянной гравюре. Не это ли уравновесило их настолько, что они не противоречат глубоким сказкам Вагнера?

Басни Крылова слишком трудная тема для иллюстраций, недаром они до сих пор не были хорошо иллюстрированы никем. Тут, конечно, мало быть даже, предположим, хорошим зверописцем: надо быть стилистом, надо быть моралистом. Лафонтен, иллюстрированный в свое время Гранвилем, был счастливее: духу басни, этому синтезу событий разных времен, связанному единством моральной подкладки, соответствует язык, принятый Гранвилем: сцена разыгрывается между животными, как сказано в басне, но везде, поодаль на лужайке, где-нибудь на другом берегу, чуть не до горизонта, группируются параллельные события среди людей. В одной картине нанизан на иглу обобщения ряд событий, потому что басня компактна до последней степени. Нельзя признать удачной находкой как раз обратное: распространение одной басни на целую книжку со многими картинами, как ввел в моду Кнебель. Правда, художник в этом последнем случае получает возможность воспользоваться басней как рядом хороших тем, но сама басня как таковая пропадает[...]

Вторая группа

Картинки, изображающие быт

Первое место принадлежит Конашевичу.

«Пожар», иллюстрации Конашевича (изд-во «Радуга»). Красивые автолитографии. Красивые — дело бывалое, но красивые и детские — это уже редко. В «Пожаре» есть то, например, чего нет даже в красивых лебедевских: теплоты близкого присутствия детей. Рисунки по внешнему виду приближаются по духу к раскрашенным от руки картинкам, столь близким и милым детям. (Разработанный черный рисунок «попачкан» без нюансов, локальной, как теперь говорят, краской.) По содержанию тип девочки замечателен: он взят по-своему из жизни и сделан с точностью (внутренней) небывалой. Образ грациозен без слащавости, которая обыкновенно присутствует в иллюстрациях с «девочками» и «мальчиками». Он резок, прям и определенен без карикатуры; грубоват без общих красок; востер без всякого намека на влезающего в этом случае в руку каждого художника «пупсика» с косыми глазами.

Все это и есть то, что вообще слишком трудно художникам. Не хватает им широкого знания детей? мастерства? психологии? Или просто не подвертывается вовремя подходящая модель? Конашевичу всего этого хватило и все «подвернулось» счастливо. В литературе такой тип девочки есть, но в иллюстрациях (книжках и тем более театральных — в кино и на сцене) он не выходит. Значит художники (и артисты) не осознали, не доросли.

Простая, здоровая девочка, внешне, наверное, грубоватая, простоватая, «неинтересная», но внутренне глубокая, не была понята изобразительным искусством. Были «глянцевые» пай-детки в кружевных воротничках и соломенных шляпках с лентами; были еще, точно голодные, дети с глазами в плошку, худосочные, будто они страдают всеми пороками в мире; были толстяки с неповоротливыми членами; были хитрые «пупсы», то есть старички в квазидетском обличье, но просто девочек не было, такой тип надо было создать.

Далее, несмотря на жестокую, казалось бы, тему — пожар, сцену с охваченной огнем комнатой и стучащейся в запертую дверь девочкой, как легко все это взято художником! Спокойствие человека, который знает по тексту, что все хорошо кончится, и который притом до мозга костей художник. Это «хорошо кончится» звучит с самого начала и для смотрящего и заставляет простить некоторый недостаток картинок — огонь, приниженный даже в тот момент, когда он «разгулялся», изображенный не прекрасной стихией, а старичишкой довольно-таки жалким. Слишком упрощенный способ аллегории — лицо, выглядывающее из пламени свечи, из лампы, но выходит зато мило и остроумно своей наглядной простотой, когда огонь в утихомиренном виде.

Такие иллюстрации — значащая ступенька в образовании характера смотрящего эту книгу ребенка. Не любопытство заставит переворачивать листы, подолгу их рассматривать, но углубление в каждую сцену; долгое рассматривание не оттого, что много чего расшифровывать (как альбом Ротова и других в этом роде), а когда расшифровано — вмиг побоку! Нет: углубление в мир каждой картины. Сожитие.

Иллюстрации вполне отвечают тексту, превосходя его, впрочем, серьезностью значения в своей области[...]

«О злом Пете» (изд-во «Радуга», 1923). И картинки, и текст — Радакова; художник вполне проявил себя. Текст — описание кошмара, но иллюстрации, независимо от темы, мучительны тем низменным графическим языком своим, который взят художником. Пусть на обложке мальчишка душит цыпленка, а ногами давит кошку и лягушку, пусть на всех следующих пятнадцати страницах кошка перегрызает мальчика, у мальчика защемлены обе руки в злейшем капкане, мальчик прикован цепью, пусть мальчик сидит в мышеловке, а на него льется вода и крысы его дразнят и т. д. и т. д. — эти темы не так, повторяю, противны, как само исполнение, потому что, если Радаков изображает мальчика, он дает ему лицо страшного старикашки с огромной головой, грубым ртом; если галчонка — это будет общипанный труп гигантских размеров. В книж-

ке имеются три страницы, которые не должны изображать кошмарного, но и они страшат грудами безобразных тел. Искусство превратилось в физическое орудие пытки в грубых руках Радакова, и если буржуазные потребители «Сатирикона» в свое время их заслуживали, то на свете не существует детей, к которым следовало бы применять такие наказания.

Вероятно, книжки эти в свое оправдание имеют претензию ссылаться на успехи у детей Буша, но сходство здесь минимально, а смысл совсем иной. Образы Буша рисуют Германию милой, уютной, несмотря на смех. Кроме того, Буш делал все в деревянной гравюре, и легкость руки его, лихость — никогда не переходят каких-то границ. Она очень обдумана художественно и сработана[...]

О книгах Берлинского издательства Ладыжникова следует говорить только потому, что они охотно распространялись, следовательно, оказывали (и оказывают по воспоминанию) какое-то воздействие на издателей, художников и покупателей. В этих изданиях удивительная смесь технической культуры (красок, бумаги, техники литографа) с некультурностью вкуса художника. Этот последний не ставит нигде своей фамилии, следовательно, не заблуждается в оценке себя (и правда, художнику легче расписаться в убийстве, чем под такими рисунками), однако изготовляет книжку за книжкой на одну и ту же тему, одним и тем же приемом. Это везде апофеоз опухолей. Головы распухли, глаза распухли, ноги распухли, башмаки разбухли в шары (тяжелые, как из чугуна), на них каблуки разбухли в самостоятельные шары, рот запух в узкую щель, как для спускания монеты, только поставленный почему-то вертикально на лице, банты — шары, собака — шар, язык ее — шар и т. д. и т. д. Оторванность от смысла. Единственное, что заинтересовывает серьезно в этой книжке, это — как мог художник дорисовать до конца? Как не забастовал тушист? Плохих книг много, но столь вредоносных, как эти, — других нет, потому что тут вредная решимость и все средства отравить фантазию и достичь этого вполне. Тут помогает и то, что само по себе не отрицательное в этих книгах, — явная дороговизна внешнего вида издания. Не придет в голову бросить в печку такую с виду «европейскую модную» книгу, не хватит у ребенка решимости отшвырнуть ее в угол, когда будут упорно подсовывать ее родители, раз уж дорого купили. И в тексте, и в иллюстрациях ужасает именно союз изощренности и излишества культуры с халтурной отсталостью вкуса.

Высокого художественного уровня детские книги художника Эль Лисицкого все очень различны по темам, по направлению. (О сказке «Козленочек», исполненной Эль Лисицким в восемнадцати автолитографиях, см. ниже.) «Ингель, Цингель, Хват» — красивое разрешение изображения быта. Школа, базар, веселые забавы, даримые снегом, — темы старые, но исполнены они здесь так, что воспринимаются ново. Плотная композиция. Все интересно. Все сочно, живо. Употребление обратной перспективы пере-

носит в среду самой школы или к столу, где, при свете семейной лампочки, ужинает старик, а в дверь кто-то уходит, приходит, и маятник отмечает время. Каждая страница полна динамики. На одной картинке умещаются и летящие с гор санки за санками, и чучело снежное тут лепят, и другое, уже готовое, взывающее метлами рук; и дымы, вьющиеся от разных избушек, то громоздящихся, то одиноко разбросанных; мальчики выводят коньками вензели по льду (а один растянулся); заборы, погребенные под снегом, ступеньки спуска к реке, нищий, корова — всего не перечесть. Дети любят рассматривать. Обратная перспектива также сродни детям, и впечатление некоторой фальшивящей в присутствии детей экстравагантности этой книги зависит от нарочитой «стильности» трактовки животных, по-видимому, всегда «противноватых» у Лисицкого. Остроумно использована в целях графических нумерация страниц.

Третья группа
Иллюстрации сказок

Так ли надо иллюстрировать В. Лебедеву «Золотое яичко»? Зачем бытовыми чертами и так невесело изображать, как именно «дед бил, бил — не разбил, баба била, била — не разбила» (один топором, другая утюгом)? В словесном творчестве нелепость фактическая этой «пустоговорки» хотя немного и мучает ребенка, но легко заслоняется музыкой слов, ради которых она и сложена. Прозаические «дед и баба» Лебедева тяжеловесно подчеркивают, оплотняют бессмыслицу и превращают шутку в мусор. (Соответствие стиля иллюстрации с содержанием и стилем иллюстрируемого, конечно, есть основание иллюстрации.) К тому же утюг, который Лебедев дал бабе, чтобы бить яйцо, — вещь как раз чересчур не бабья. (Бабы катают, а не гладят свое белье и одежду. Утюг — принадлежность быта совсем иного.)

Юмор в обоих действующих лицах — дешевый: худая старуха с толстым животом — совсем не русская деревенская старуха, а мужчина — в немецкой фуражке и жилетке — совсем не русский «дед». Я обращаю внимание на эти недостатки потому, что в них сказалась черта, свойственная ленинградским художникам. Это старое «петербургское эстетство», которое позволяло А. Бенуа сажать Бабу-ягу в медную ступку (с господской кухни) вместо ступы деревянной, в которой бабы толкут спокон века семя и которая есть и сейчас в каждой избе, которая благодаря своим размерам (полчеловеческого роста) естественно слилась с мифом о Бабе-яге. Если вдуматься в то, что такое это эстетство, которое звучит в книжках, издаваемых в этом городе, в книжках, которые во всех других отношениях идут впереди издательств СССР, то окажется, что оно заключается в давнишней оторванности художников от жизни, от интереса и быта классов, составляющих большинство страны; в незнании самых простых вещей сельского быта, незнании в связи с обслуживанием детей староинтеллигентских семей. У того же Лебедева старуха в сказке «Медведь» лезет на печь по

лестнице(!). Эта лестница о десяти ступеньках приставлена к той стороне печки, с которой никогда не влезают, потому, что она занята вся трубой, и иначе быть не может. В «Медведе» вместо мощной этой трубы-стены положена кучка кирпичиков сбоку от устья, которое тоже, кстати, неверной формы. Конечно, не ради «сказочности» это сделано. Художник имеет право деформировать натуру ради композиции, но тот, кто ближе к деревне, сделает это не так беспомощно. Так, например, умывальника мраморного ленинградские художники, конечно, не будут искажать настолько нелепо, потому что это их более родная стихия («Мойдодыр», рисунки Анненкова). Привкус того же эстетства есть в «Муркиной книжке» Конашевича (при высоких качествах рисунков). Таков и текст. Мурики, Шурики, Пупсы — все одна семья, до которой мало кому есть дела и мелкие интересы которых, запечатленные в литературе, производят такое же неприятное впечатление, как на постороннего семейные остроты, условные формулы слов, клички в чужом семействе.

Я делаю несправедливость, упоминая об этом общем недостатке в связи с именами Конашевича и Лебедева, именами, о которых следует говорить только в связи с их заслугами в мире детском, но на их вещах это удобнее для распознания, и так как время сейчас боевое, я решаюсь взять на душу эту бестактность.

Если сказочность В. Лебедева вдается слишком в будни, то «Прибаутки» и «Сказки», иллюстрированные Леманом, отдают чересчур музеем (изд-во «Новая деревня»). Смысл и сила этих двух книг в их стильности (наивности лубка в сочетании с изяществом иных суховатых литографий сороковых годов). Исполнены в издании вполне хорошо. Но в этой же стильности их и слабость. Я хочу поразмыслить о таком «направлении» этой книги и подобных ей. Ретроспективная стильность ради стильности — то же, что замысловатые поварские кушанья: они детям не нужны и приучать их к этому не следует, потому что у детей столько животрепещущего интереса к бытию, что рядить маскарадно это милое бытие в одежды прошлого — значит старить детей. Язык картинки может быть примитивен, но не ретроспективен, ибо за этим последним прячется равнодушие к детям, предпочтение им эстетства, заведомо красивой позы. Так, иная кокетка целует ребенка для того только, чтобы привлечь внимание ухаживателя. Издано отлично, на столе европейского эстета эти книжки займут место, но ...лошадь «набитая» не отличается от живой, но ... передача наклеенных цветных фигурок на цветной наклеенный пейзаж (передача литографией аппликации в «Сказках») не есть способ графического разрешения листа и не должна затуманивать понимание главного ребенку [...]

С семидесятых годов прошлого столетия изображение в иллюстрациях сказок русских мужиков и баб приобрели грубый характер низменной карикатуры, гротеска необыкновенно дурного вкуса. Воплотителем этого типа был художник Афанасьев, а влияние его и сейчас еще в силе. Условные эти изображения деревенских парней — с мочальными волосами, мужиков с длинными, как у ло-

ся, губами, баб — с нескладными пузыреобразными формами тела до такой степени вошли в употребление, что приобрели для горожан значение действительности.

Я. Аптер в «Бычке-третьячке» (ДВУ, Одесса, 1922) выступает среди засилия подобного «стиль рюс» со средствами, вполне годными для победы этого зла.

Иллюстрации этой книжки не похожи ни на какие другие, и если желать во что бы то ни стало сравнить их с чем-нибудь, то придется подумать о греческой вазовой живописи. Стройность фигур, гармония композиции, разнообразие выдумки, проникновение автора в изображаемую позу и в то же время спокойная простота напоминают именно это[...]

Иллюстрации (каждая отдельно) производят цельное впечатление: это не раскрашенная графика — это рисунок краской, без черного контура — техника вполне литографская. Бодрый, добрый, яркий сказочный бычок, пластичная, очень крестьянская милая фигура девочки, то беседующей, плача, с бычком, то предлагающей ему, стоя на коленях, клок травки, то широким жестом срывающей яблоки, — все серьезно по искусству, ловко и легко компонуется, во всем ритм жизни, быстрая походка крестьян, звонкий стук их кованых сапог.

Сказать про детскую книжку — красивая, сказать — своеобразная, сказать — содержательная — все это и по отдельности большие похвалы для книги, и если эти качества соединяются вместе, то такая книга приобретает характер явления в своей области. Такова эта книга и есть. Буквы и заставки живописны, оригинально задуманы. Но, разрисовывая всю книжку, художник не нарисовал одного — своего имени, и больших хлопот стоит разузнать, что автор рисунков — Я. Н. Аптер[...]

М. Ивашинцева — «Русская сказка» и сказки Андерсена «Стойкий оловянный солдатик» и «Принцесса на горошине». Изображать действующих лиц русской народной сказки в таком натуралистическом духе, как это сделала М. Ивашинцева в «Лутонюшке», конечно, есть преступление перед поэзией, преступление и перед детьми, которым не стоит смотреть, как Лутонюшка машет отрезанной розовой ступней Бабы-яги, в то время как эта последняя стоит на одной ноге, а из эллиптического отреза другой льется кровь. Странное дело: люди веками сносили по крупице золотой песок сказочной поэзии, выискивая его из простого песка обыденщины. Собрали золотую гору. Тогда пришли иллюстраторы-натуралисты (их много) и вменили себе в обязанность смешать золото с простым песком, растащить обратно, развеять, нивелировать. Зачем?

Иллюстрации к Андерсену лучше, но и они не лишены разрушающих поэзию свойств. Они не в стиле сказок Андерсена. Будь это к сказкам Гримм или Гауфа, можно

было бы согласиться с нужностью их существования, но Андерсену они не только не нужны, а наоборот, они отнимают, отнимают и отнимают от него[...]

Странное несоответствие: искусством крестьян мы поражаем европейцев (и у себя, и на европейских рынках); искусство крестьян по цельности и целесообразности выше шаткого искусства горожан; о «крестьянском искусстве» выходят книги, дивящие красотами (например, В. Воронов), а у горожан-художников вошло в привычку изображать этих художников-поэтов в виде безобразных идиотов. Как мелко и как необоснованно такое чванство[...]

«Козленочек», автолитографии Эль Лисицкого, 1919 год. Сказочная по выражению рисунков, чарующая по внешности (композиции, краскам, техническим достижениям), ошеломляющая темпераментом, останавливающая глубиной, незабываемая по неожиданности (красок, форм, композиции), цельная от начала до конца, до последнего буквенного знака, книга эта производит впечатление экстатического выражения великого духа не одного даже как будто человека, но целого народа, целой эпохи. Экстатичность мрачна, звери страшны своей китайщиной, фундаментальность впечатляет, а международная эта сказочка, у других имеющая характер забавной словесной шутки, у Эль Лисицкого получает вариант (в конце особенно) совсем серьезный, и в нее погружаешься, как в заповедное капище. И обложка, и фронтиспис, и титульный лист, и текст исполнены автором, что делает книжку совершенно исключительной по внешней приятности и интимности. Каждая страница может быть большой фреской. Древнееврейские буквы слов составляют композиционные своды над каждым рисунком.

Четвертая группа
Сказки производственные

Эстетство, от которого страдают детские книжки так же, как от будничности, особенно вредно в иллюстрациях к сказкам производственного типа. Художникам не всем ясно значение, например, дуги и упряжи. В Ленинграде художники не знают и знать не хотят, что есть на свете ступы, а в Ленинграде и в Москве представить себе не могут, как это прядут, в особенности при чем тут веретено и как оно в руке держится. В самом деле: изобразить в наши дни пряху без шарлатанства недоступно, по-видимому, ни одному художнику (кроме Ивана Ефимова: «Как рубашка в поле выросла»). В иллюстрациях к сказкам типа производственного, конечно, существенна верность фактическая, которая как раз дает стиль рисунку[...]

В производственной сказке процесс производства, даже никогда еще не виденный детьми, должен становиться для них ясным, и обратно — дети, которым производство данное знакомо, не должны находить в нем ошибок и пустоты. Зажившись в городе, художники не думают, что их произведения могут попасть в деревню. Как-то будет выглядеть там подобное незнание?

Интересный путь ведут Галина и Ольга Чичаговы: «Откуда посуда», «Детям о газете» и «Путешествие Чарли» (Госиздат, 1924 г.). Рисунки в этих книжках имеют своеобразный характер: что-то от чертежей орудий производства и произведенных этими орудиями вещей. Предмет трактуется в обширном масштабе всего производства, не подходя к деталям близко, не входя в особенные подробности. Отсюда стиль этих книжек и рисунков; очень толковые схемы отраслей цивилизации.

Производственная сказка «Как рубашка в поле росла». Рисунки Ив. Ефимова (Госиздат, 1924 г.).

Шестнадцать автолитографий ясно показывают работы со льном. Они в стиле крестьянского рисовального искусства, но не только в «стиле». Карандашом автора водило собственное сознание величия каждой сцены, своеобразного его колорита в натуре, и такое отношение должно передаться и детям. Ив. Ефимов-то знает деревенские работы, но зато «дары» города в этой производственной деревенской книжке оказались не на высоте задачи: напечатана она [книга] на дешевой бумаге, не принимающей красок во всю силу, дающей просвечивающие контуры с трех страниц на предыдущую[...]

Мысль, выяснившаяся в течение обзора, такова: есть три возможности художнику говорить с детьми и сообразно этому есть три типа художников. Первые — художники, говорящие на языке нарочито детском, то есть будто бы детском, как бы нарочито картавя. Из работ художников таких в большей мере и состоит, в особенности состоял, книжный рынок. Художникам легко маскировать таким способом свою слабость.

Вторые — это рисующие так, как интересно им самим в данный период их развития, и равнодушные, более или менее, по той или по другой причине, к интересам детей. Они дают книжки блестящие, ошеломляющие иногда всяческой пышностью, но книги эти слишком скоро изживаются.

Третьи — это художники, нашедшие (или ищущие) язык, понятный детям и интересный для самих художников. Таких немного. Насыщенность и долгая жизнь отличают их произведения.

Художников первого типа, то есть понявших поверхностно задачу нарисовать для детей, больше всего; диапазон качества содержания также велик, но несмотря на разнородность все же авторов объединяет нечто: отсутствие заинтересованности к сути дела, то есть невнимание к теме и к детям.

Много авторов тут безыменных, но много есть даже и подписанных и даже «имен»[...]

Второго типа иллюстраций (роскошных, но пустоватых) типичная представительница — книга «Хвастуны», рисунки Э. Криммера. Красиво, но выдыхается на протяжении одного перелистывания.

А первая страница поражает резвой свободой в границах все же какого-то стиля (печно-изразцового, фарфорово-русского). С первой страницы до последней — это пышные росчерки, прелесть завитушек былой «трактирной посуды», расписанной от руки традиционно ловкой раскрасчицей из народа на фарфоровом заводе; буйная прелесть «дрызга», какой можно создать в многоцветной литографии, интересные детали.

Художников третьей группы, нашедших язык, понятный детям и интересный для них самих, немного в книжном мире, если смотреть в прошедшее. Потому что жизнь делает справедливую отборку памяти, и их остается на поверхности из десятков — единицы[...]

«Мороженое» В. Лебедева (изд-во «Радуга»), весьма удачная комбинация Маршака и Лебедева. Все это весело и своевременно, страницы заполнены и устроены. Удивляешься не только удаче рисунка Лебедева, но и удаче воспроизведения. Какую энергию надо проявить художнику, какой степенью настойчивости обладать, чтобы печаталось на той самой бумаге, какая нужна, теми красками, какими нужно, с такой точностью применения того или другого литографского приема? Например, тангиром брюки буржуя, вместо тушевки — точечками тушиста. Какими чарами артиста достигает Лебедев, что издательство не портит его черного цвета, не скупится на качество краски? Это тоже, конечно, немалая заслуга художника (не только издателя).

Каждая новая книга Лебедева — именно «новая». Каждая в своем роде, совсем особая, но продолжает путь художника. Каждая его книга — новый мир, новая неслыханная, невиданная раньше гармония (красок, формы, техники или приема). Последняя по счету — «Цирк» (изд-во «Радуга»), самая дивящая, попадающая в цель, в самый центр цели.

Недетскость иных тонкостей деталей (наездницы, канатной плясуньи и др.) искупается детскостью общего вида книги, цвета, тона в ней; это тона детской-предетской коробки с конфетами драже[...]

Кончая, подойду вплотную к оси своего обзора: дети, для которых художники сейчас работают, воспитываются литературой исключительно на впечатлениях от материального мира. Что если художники, иллюстрируя

ныне в таком большом количестве (в котором хорошее занимает место меньшее, чем плохое, ненужное, тяжелое), что если они опорочат этот материальный мир? Опорочат страшными, не существующими в жизни образами, следовательно, опустошат его легкомысленным своим отношением, карикатурным подходом, рисуя как попало, что попало или с одним старым, жестоким «тру-ла-ла» в голове? Не населят ли они тогда (для детей) этот мир существами, представляющими неверные карикатуры на все и всех, безобразными гротесками, не поселят ли презрение, отвращение ко всему существующему? Что тогда детям останется?

Художники, эти прямые воплотители материального, сейчас ответственнее перед растущими детьми за свой карандаш, чем когда-либо раньше.

1924

VI. Современники о Н. Я. Симонович-Ефимовой

П. Д. Эттингер
Силуэты Н. Я. Симонович-Ефимовой

Э. Ф. Голлербах
Искусство силуэта

А. А. Сидоров
Человечность и искренность

В. А. Фаворский
Творчески богатая личность

А. А. Пластов
Большой художник

И. С. Ефимов
О Нине Яковлевне Симонович-Ефимовой

Б. В. Шергин
О художниках Ефимовых

И. М. Бархаш
Искусство театральной куклы

Д. В. Сарабьянов
В. А. Серов в воспоминаниях
Н. Я. Симонович-Ефимовой

И. В. Голицын
Слово о мастере

С. В. Образцов
Из интервью о Музее Государственного
центрального театра кукол

А. И. Ефимов
О куклах Н. Я. и И. С. Ефимовых

П. Д. Эттингер
Силуэты Н. Я. Симонович-Ефимовой [1]

[1] Статья опубликована в журнале «Столицы и усадьбы» (1917, № 80).

[2] В 1970 г. вышла книга Э. В. Кузнецовой «Искусство силуэта» (Л., «Художник РСФСР»).

Русский силуэт до сих пор не дождался еще особой монографии, хотя история его обнимает почти полтораста лет [2]. Родоначальником так называемого «черного искусства» в России считается француз Ф. Сидо, в начале 80-х годов XVII столетия работавший в Петербурге и оставивший здесь несколько обильных собраний портретных силуэтов, в которых зафиксированы главные персонажи двора и эпохи Екатерины II. Одна из этих коллекций, принадлежащая герцогу Г. Г. Мекленбург-Стрелицкому, была опубликована в 1899 году в двухтомном издании под заглавием «Двор Екатерины II, ея сотрудников и приближенные». Почти одновременно с Сидо прибыл в Петербург Иоганн-Фридрих Антинг (1753—1805), немецкий журналист и рисовальщик, ставший впоследствии адъютантом и биографом Суворова и увековечивший в ряде изящных силуэтных групп семью Павла 1, равно многих членов Академии наук. Часть своих отдельных русских портретов Антинг поместил в выпущенном в 1791 году альбоме «Collection de cent silhouettes» [«Собрание из ста силуэтов». — франц.]. Вокруг Сидо и Антинга, этих настоящих мастеров-силуэтистов, овеянных чарами искусства XVIII века, группируются разные более или менее одаренные любители из высшего петербургского общества, как сама императрица Мария Федоровна, фаворит Екатерины II А. Д. Ланской, жена Державина и некоторые другие, оставшиеся неизвестными

Любительские и частью анонимные силуэты — между ними известны, например, работы генерала Маркова и окончившего в 1850 году училище правоведения К. А Данилова — не были редкостью и в первой половине XIX века, но по художественной ценности тут, несомненно, первое место занимают восхитительные и мастерские жанровые композиции знаменитого медальера графа Ф. П. Толстого, принадлежащие вообще к шедеврам силуэтного искусства в Европе. Измельчанием и упадком последнего ознаменованы бесчисленные детские сцены покойной Елизаветы Бём; в них монументальная упрощенность давнишнего силуэта заслонена и заменена разными травками, букашками и подобным надоедливым стаффажем.

Обновление русского графического искусства, начавшееся лет двадцать тому назад под эгидой «Мира искусства», принесло с собой и возрождение прежнего духа силуэта. Лучшие его традиции воскресила искусная и утонченная рука К. Сомова, а позднее Егор Нарбут с большим умением и вкусом использовал силуэт для декоративных целей книжной графики. В новейшее время Е. С. Кругликова, давно создавшая себе имя как талантливая художница в области офорта, а главным образом цветной монотипии, стала обращать на себя внимание и бойкими силуэ-

тами (из которых отдельные уже воспроизводились на страницах «Столицы и усадьбы»). В нынешнем году еще одна москвичка, Н. Я. Симонович-Ефимова, впервые с успехом выступила в качестве силуэтнстики.

Н. Симонович-Ефимова — одна из наиболее интересных представительниц младшего поколения московских художниц — принадлежит к тому типу творческих натур, которые прежде всего останавливают внимание

109. Н. Симонович-Ефимова. Критик А. М. Эфрос. 1922



своей общей определенной талантливостью и индивидуальным художественным темпераментом, заставляющими мириться даже с явными подчас техническими недостатками.

Масляные портреты художницы всегда приковывают какой-то особенной остротой концепции и характеристики, а в ее жанровых мотивах из народной жизни сразу бросается в глаза чисто живописный подход без всякого банального повествования, равно чуткое проникновение в суть этого быта и его пестрой декоративности. Последнее ярко сказалось и в нескольких оригинальных цветных гравюрах по дереву, вместе с рядом офортов, преимущественно парижского происхождения, составляющих графический œuvre [произведение, труд. — франц.] Симонович-Ефимовой.

Разнообразие ее творчества теперь пополнилось еще серией силуэтов, отмеченных обычными качествами привлекательного таланта художницы. Как в своих крупных портретных холстах, она и в групповых силуэтах устроителей очередной выставки Московского товарищества художников сумела остро и характерно схватить отдельные фигуры, придав каждой свойственные ей позу и поворот. И если местами тут, может быть, чувствуется известная карикатурность, то лишь в той доле, без которой, по известному изречению, вообще не может обойтись хороший портрет.

Не менее характерно восстановлен типичный облик незабвенного В. А. Серова на фоне прекрасно стилизованного зимнего пейзажа. Декоративные стремления художницы нашли себе отклик в изящных «Цикламенах».

В этих работах Н. Я. Симонович-Ефимова является убежденной последовательницей классически простой формы силуэта и строго соблюдает единство его техники, пользуясь одной лишь черной бумагой да ножницами и действуя исключительно контуром темного пятна на светлом фоне. Всякие приемы и комбинации, могущие нарушить это единство и цельность впечатления, — например, добавление пером или кисточкой, введение белых полос в черную массу силуэта и т. п. — безусловно исключены, что, однако, нисколько не отражается на богатстве и разнородности достигнутых декоративных эффектов.

1917

Э. Ф. Голлербах
Искусство силуэта [3]

3
Публикуется отрывок из статьи, помещенной в журнале «Москва» (1922, № 7, с. 6—8). В статье дается краткий обзор творчества русских и советских художников, работавших в области силуэта.

Сухое и строгое, на первый взгляд однообразное и безжизненное, искусство силуэта пленяет нас своей интимностью, загадочной недоговоренностью и тонкой грацией. Чем ближе приглядываешься к нему, тем больше разубеждаешься в его «бедности» и «наивности». Овладеть искусством силуэта совсем не так легко, как кажется. Твердость рисунка, соблюдение перспективы и пропорциональности необходимы здесь не менее, чем во всякой картине. Несмотря на то что силуэт лежит в двух измерениях, а не в трех, — к нему, как ни странно, применимы законы трех измерений: талантливый силуэт умеет передавать в монотонных черных пятнах и движение, и рельеф, и даже экспрессию лица. Плоскость и линия, ее замыкающая, приобретают в искусстве силуэта исключительное значение. Абрис, контур, очерк предмета порабощают внимание силуэтиста, ограничивают его в средствах, но вместе с тем принуждают к особой изобретательности. Есть силуэты, в которых положительно чувствуется «скульптура», тончайшая «моделировка», даже «красочность». Математический лаконизм, благородная абстрактность силуэта приучают к изощрению наблюдательности и зоркости. Силуэт — как бы **формула** и — одновременно — **намек на незримое** — еле уловимый

рассказ о чем-то, фраза начатая и неоконченная. Но даже вне законченности своей эта фраза иной раз становится откровением, афоризмом, символом.

Вот почему силуэтное искусство полно своеобразной прелести и неисчислимых возможностей. Об этом красноречиво говорят работы современных художников, уделяющих внимание силуэту[...]

В 1917 году с успехом выступила в качестве силуэтистки московская художница Н. Я. Симонович-Ефимова, работавшая перед тем (подобно Кругликовой) в области гравюры. Есть у Симонович и большие портретные холсты, в которых замечательна острая, сильная характеристика фигур. Это умение метко фиксировать позы, манеры, движения сказалось в силуэтах Симонович, отличающихся классической простотой и технической выдержанностью.

Кругликова и Симонович — это, так сказать, профессиональные силуэтисты[...]

1922

А. А. Сидоров
Человечность и искренность [4]

[4] А. А. Сидоров был основным докладчиком на вечере, посвященном обсуждению персональной выставки Симонович-Ефимовой (ноябрь, 1945 г.). Стенографическая запись этого выступления публикуется с сокращениями

Всегда казалось, что у нас есть большой долг перед самими собой: мы плохо знаем своих друзей, свое прошлое. Вместо того чтобы изучать очень отдаленные времена, было бы хорошо больше внимания посвятить тому, что было недавно и что определило наше сегодня. Такого рода работа, которая должна была бы стоять перед всей нашей общественностью, сводится к очень простым человеческим вещам: надо уметь отдать долг тем, у которых есть заслуги, есть большие и интересные достижения и о которых мы молчали в течение многих лет. Мы не замалчивали, а не удосуживались многим заинтересоваться вплотную. Мы пропускали мимо глаз своих не только многие явления нашей культуры, скульптуры, графики, архитектуры, но и живописи, которую у нас давно по-настоящему любят и знают.

Вся наша общественность, наша Москва имеет давний долг перед Ниной Яковлевной Симонович-Ефимовой, перед художником, которого мы недостаточно ценили до сих пор.

Не надо объяснять всех причин, почему так получилось. Надо стараться сказать во всеуслышание о Нине Яковлевне Симонович, попробовать не объяснить, а отдать в распоряжение посетителей выставки некоторые ориентирующие указания и сообщить некоторые данные о творческой деятельности Нины Яковлевны.

Мы должны особо знать тех, кого мы уважаем и любим. Это наше вчерашнее и даже наше «раньшее». Мы недоучитываем того, что в будущем 1946 году исполнится 40 лет творческого труда Нины Яковлевны, прожита целая жизнь.

О том, как эти 40 лет прошли, как они начались и как она дошла до сегодня, об этом должен говорить наблюдатель, например — я.

Наши советские художники отличаются скромностью, крикливость присуща скорее западному или американскому художнику. Чета Ефимовых отличалась всегда особой застенчивостью, тогда как заслуги их велики.

Что было 40 лет тому назад? 1905 год только что отгремел, начиналось новое, в области искусства в Москве был налицо некоторый не то чтобы разброд, но неуравновешенность, отсутствовал центр, каким был в Петербурге «Мир искусства» в то время. Но только с оговоркой — в то время рядом с крупным, объединившим Москву и Петербург «Союзом русских художников» [5] большое значение для художественной Москвы имели выставки Московского товарищества художников. Об этой организации, о которой нет пока ни одной монографии, ни одной историко-обзорной статьи, хотелось бы сказать, что Московское товарищество сыграло несомненно положительную роль в развитии нашего искусства... Это была организация живая, действительно качественная и действительно скромная, не имеющая в себе чего-либо крикливого, модного, европейского. Это была наша русская национальная группа, которая ориентировалась на принятие лучших традиций прошлого.

5
СРХ («Союз русских художников») — см. комм. № 72 к разделу «Автобиографические записки»

На выставках Московского товарищества в 1906 году впервые появились три акварели молодой художницы Нины Яковлевны Симонович, которые были отмечены неожиданным образом — все три вещи были сразу проданы с выставки. О Нине Яковлевне нам говорили, что она близкая родственница Валентина Серова, и мы с почтением переживали это большое заслуженное счастье Нины Яковлевны. Тем самым получилась некоторая ориентация искусства Нины Яковлевны, стоящей близко к уважаемому всеми вождю живописного реализма (других слов к Серову не применишь). Только впоследствии мы стали Нину Яковлевну видеть более отчетливо и более индивидуально.

На выставках Московского товарищества Нина Яковлевна выделялась, была заметной, свежей фигурой. Типичным для Товарищества был Федор Иванович Рерберг — председатель, Гугунава, Гольдингер, можно назвать другие имена. В Московском товариществе было благополучно, приятно и умеренно, но Нина Яковлевна выделялась категоричностью своих вещей, яркостью, определенностью, не женской, а мужской силой своих образов и приемов. и это как раз те черты, которые дошли до нас на сегодняшней выставке.

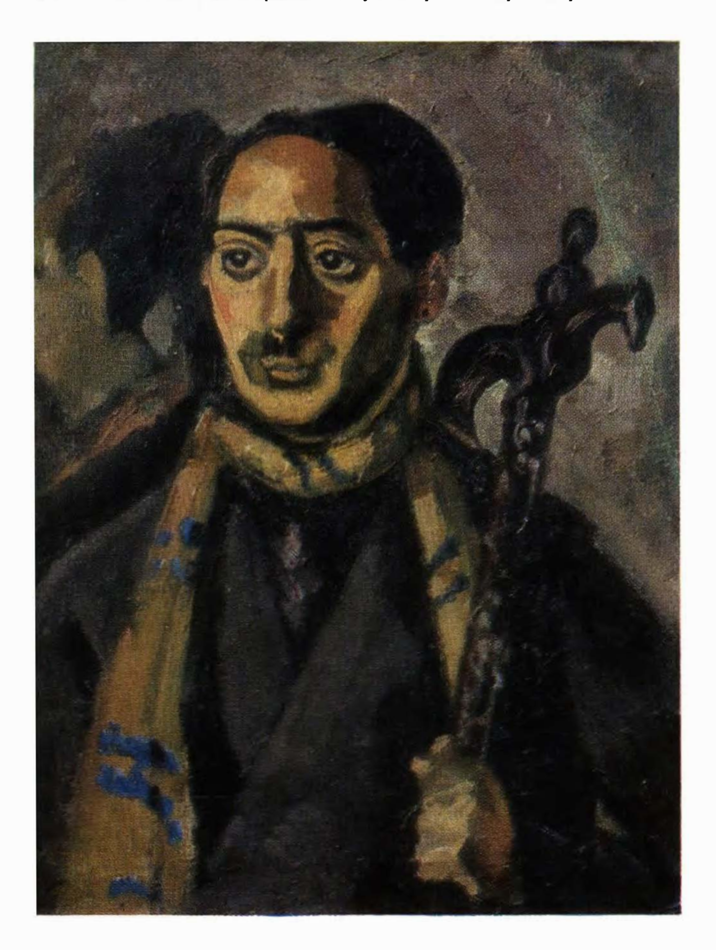
Нина Яковлевна представляется вечно молодой. Я как-то много лет назад видел, как она танцует со своей собственной куклой. Какая же это была прелесть! Зрители сидели какие-то усталые, вялые, а Нина Яковлевна, которая была значительно старше их, так хорошо, весело танцевала, что все молодели. Не всякий мог бы сделать это своим собственным художественным произведением.

Пройдут годы, и мы отметим 70-летний юбилей со дня рождения Нины Яковлевны. Может быть, тогда, учтя нашу задолженность перед нею, мы устроим ей выставку

уже не в этих интимных комнатках, а где-нибудь на «большой улице».

Училась она своеобразно. Надо сказать, что многое в методах Нины Яковлевны объясняется той школой, которую она прошла. Первая школа Нины Яковлевны была, как это ни странно, в Тифлисе, на Кавказе, и довольно давно — в конце XIX века. Там в лице Оскара Шмерлинга нашелся ей хороший руководитель — прекрасный старый

110. Н. Симонович-Ефимова. Скульптор И. Г. Фрих-Хар. 1929



академик, именно он учил Нину Яковлевну писать быстро, делать подмалевку сразу, а потом уже прорабатывать те или иные детали Правда, может быть, это объяснялось тем, что ей приходилось работать мало, делать эскизы, а не разрабатывать натуру. Нина Яковлевна всегда пишет сразу, без надуманности. Сама заработав себе деньги, Нина Яковлевна едет в Париж, и не один раз.

Что такое Париж начала XX века? Мы Францию будем все так или иначе любить. Вместе с тем наша любовь к Франции особенно теперь вполне зряча, мы видим

на расстоянии плюсы и минусы французского искусства. Париж — это водоворот, коловорот и котел, в котором варится, крутится, копошится огромная международная суматоха, и, по сути говоря, в Париже даже не потерять себя, а не то чтобы обрести себя, — это уже очень много[...]

Не только в жизни Нины Яковлевны, но в практике целого ряда наших русских художников возникает имя ателье Коларосси, где занимались многие русские мастера, имея возможность рисовать с натуры и пользоваться советами именитых французских художников. Там Нина Яковлевна рисует, пробует краски, дружит с некоторыми своими единоплеменницами, варится в парижском соку, а из дальнейшего пребывания в Париже вспоминает с благодарностью особенно большое и значительное имя во французском искусстве, которое и для нас важно, — имя Эжена Каррьера[...] Каррьер впервые знакомит Нину Яковлевну с самим понятием Живописи.

На Нину Яковлевну в Париже обратили внимание, она нравится, и сейчас можно задать вопрос, что нравилось парижским художникам? Думается, свежесть и непосредственность искусства Нины Яковлевны, которые всегда приятны. А потом — Россия, наша Родина.

По возвращении из Парижа Нина Яковлевна работает в Тверской губернии, в усадьбе Домотканово, рисует, пишет с натуры, и в конце концов, подготовив себя сама, поступает в Училище живописи в Москве уже вполне взрослым человеком.

Окончить школу Нине Яковлевне удалось в 1911 году. Три года (1909—1911) она провела за границей вместе со своим мужем, крупным мастером Иваном Семеновичем Ефимовым и в соседстве с Валентином Александровичем Серовым.

Мы все ждем появления книги Нины Яковлевны о Серове [6]. Некоторые отрывки из рукописи она уже читала в ГТГ, и, должен сказать, что всем, кто любит русскую живопись, эти воспоминания дают очень много.

Нина Яковлевна общалась с Серовым в Париже очень тесно. Затем опять в Москве, здесь начиналось ее участие в Московском товариществе. Так идет до 1917 года. Зимой в Москве, лето обязательно в Тамбовской Руси.

То, что здесь показано в чудесных монументальных образах, это надо было, как обязательное, ввести в наше искусство, и чего до Нины Яковлевны было дано мало, — русская баба вошла в искусство живописи Нины Яковлевны. Это нечто величавое, а вместе с тем милое и забавное. Целый ряд лет, проведенных в деревне, был очень значителен и в дальнейшем остался в качестве конкретных лучших достижений Нины Яковлевны как живописца.

Революция застала Нину Яковлевну в состоянии некоторого внутреннего кризиса. Ей казалось, что живопись теперь ни к чему. Это была эпоха буйных лет. И в эти годы Нина Яковлевна сделала совершенно неожиданный и очень изящный поворот — она оказывается вместе с Иваном Семеновичем создательницею кукольного театра. Это ее огромная заслуга. Старая русская петрушка ожила, расцвела и нас всех подлинно покорила. Тут даже не кук-

6
Книга Симонович-Ефимовой «Воспоминания о В. А. Серове» была опубликована в 1964 г. (Л., «Художник РСФСР»).

лы, это театр — нечто монументальное — скульптура движущаяся, оживленная пластика. Театр Ефимовых — это необычайная ценность нашего революционного недавнего прошлого [...]

Нина Яковлевна, как организатор Кукольного театра — это фигура замечательная, но, очевидно, придется в другой раз этот вопрос поднять.

Кукольный театр принес Нине Яковлевне славу.

111 Н. Симонович-Ефимова. Адриан. 1924

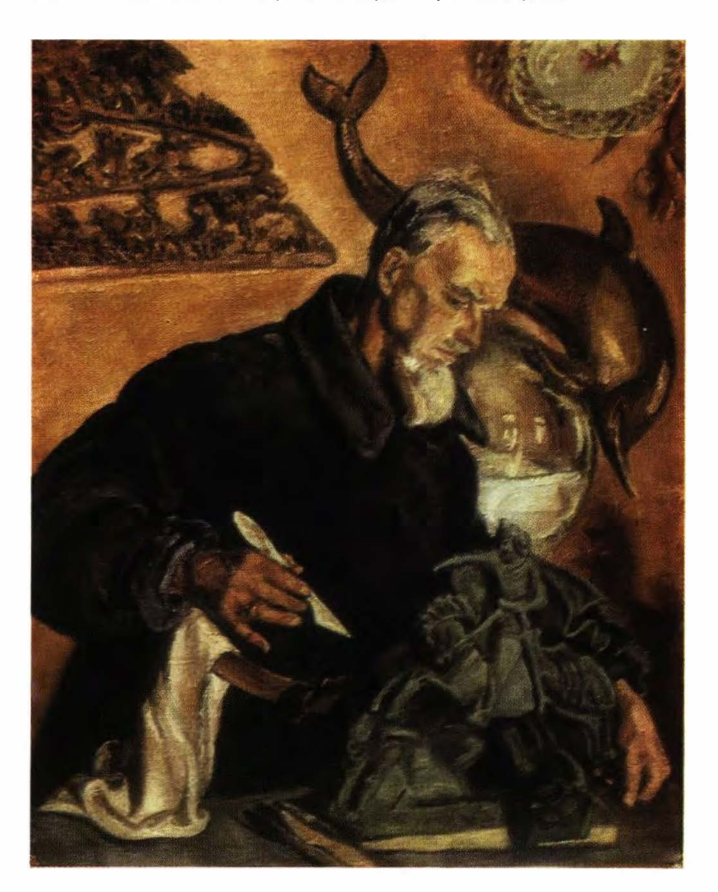


Книга «Записки петрушечника» с прекрасной обложкой В. А. Фаворского была переведена на английский язык и доставила Ефимовым международную репутацию.

В течение более чем четверти столетия мы почти не видели Нину Яковлевну как живописца. Приходится вытаскивать из памяти Нины Яковлевны, по одной малень-

кой травинке, сведения, где она выставлялась, на такую-то выставку приняли, но почему-то не повесили. Мы как-то ее потеряли или проморгали, во всяком случае было не совсем внимательное отношение, и эта выставка по-настоящему несколько заглаживает нашу вину перед Ниной Яковлевной. Она, мне думается, позволяет совершенно определенно и просто сказать, что Нина Яковлевна — живописец очень хороший, что ее безусловно нужно знать и в даль-

112. Н. Симонович-Ефимова. Скульптор И. С. Ефимов. 1942



нейшем нельзя забывать в общем отряде советских реалистических живописцев.

Еще в Париже Нина Яковлевна выбрала себе французских друзей, мастеров, с которыми она ощущала себя наиболее близкой. Это был довольно неожиданный подбор Первое имя, которое она называет из заграничных мастеров, ей больше всех импонировавших, был Тулуз-Лотрек. Можно это понять, смотря на цветную графику, отмечая юмор Нины Яковлевны в целом ряде картин. Второе имя — это Ван Гог. Тогда только что было открыто значение его имени. Есть ли у Нины Яковлевны нечто от этого гениального человека. бесконечно искреннего. не формали-

ста; есть ли что-нибудь у Нины Яковлевны от импрессионистов? Да — краски, цвет, взмах кисти, не выражая, не оттеняя, не характеризуя определенных черт, а выявляя в художественном наречии общее у русской художницы с французскими. Есть это в портрете, нечто заостренное, что берет зрителя за живое. Третье имя, которое назвала Нина Яковлевна, — это Клод Моне, и это сразу определяет пейзажные искательства Нины Яковлевны. Ничего особенного в этом нет, реализм и импрессионизм не являются исключающими друг друга понятиями.

Что хотелось бы подчеркнуть, это то, что в своих **парижских** картинах и гравюрах Нина Яковлевна остается **русским** художником. У нее нет никакого французского «шика и блеска», она искренна, она говорит скромную правду, она непосредственна и проста. Великая простота, честность, непосредственность и искренность — всегда были любимые черты русских художников, и в этом плане Нина Яковлевна примыкает к нашему наследию, которое мы любим больше всего.

[...] Надо спросить художника, кто ему наиболее близок из старых мастеров, из далекого прошлого. Из музейных мастеров Нина Яковлевна сказала, что ей наиболее близок Шарден. Не как жанрист, которого мы знаем по его буржуазным томным и приятным женщинам XVIII века, а как замечательный натюрмортист[...] Выбор такого старого друга из музея делает Нине Яковлевне честь.

В чем творческий метод Нины Яковлевны? Конечно, очень хорошо переданный объемный рисунок цветом, в любой ее вещи можно видеть хорошо воспринятую форму. У Нины Яковлевны безусловно на высоте — цвет живописи, живое непосредственное восприятие — цвета то теплого, то холодного. Нина Яковлевна не щеголяет законченностью, совершенно нет у нее «изящности», она остается мужественной и несколько сдержанной. У Нины Яковлевны есть некоторая нахмуренность, может быть, потому, что она щедро относится к работе и в известной степени не доканчивает ее.

Нина Яковлевна — больше всего по-настоящему Художник-Человек. Нельзя отрицать, что некоторые пейзажи Нины Яковлевны стоят на большой высоте, очень интересны французские города или русские приморские берега, но в живописи Нина Яковлевна порою недостаточно выявляет свое лицо. Она лучше всего в изображении человека, и ей кажется самой, что она в основном портретистка.

Из портретов совершенно музейного качества — ее портрет Ивана Семеновича Ефимова [7]. В этом портрете передан не только человек, но и труженик искусства, передан самый процесс художественного труда. «Моя печаль, мое богатство — мое святое ремесло». Эти слова полностью соответствуют портрету, которому место в Третьяковской галерее.

[7] Речь идет о портрете «Скульптор И. С. Ефимов». 1942. Х., м. 130×101. ГТГ.

Такие чудесные краски, такая живопись, что ощущается, что художник воспринимает человека как часть среды, несколько отклоняя от себя портретную специфику. Нина Яковлевна дает замечательные человеческие образы. Такого порядка картины, как «Тамбовские бабы», толпа их — вот в чем прекрасна художница. Они глубоко на-

циональны, очень хороши по цвету, необычайно свежи и по общему своему виду и по трактовке. По их творческому образу «Тамбовские бабы» — особенное, и они останутся в истории нашего советского искусства.

Жалко, что наша невнимательность к Нине Яковлевне как к художнику чего-то лишает эти вещи. Они остаются как бы все еще фрагментами. Следовало бы предоставить Нине Яковлевне возможность писать фрески, дать ей развернуться по-настоящему в монументальной живописи, не ограничиться набросками. Очень хорошо начало — свежо, оригинально, сильно, а на каком-то последнем или предпоследнем моменте — остановка, нет окончательной фиксации образа. Возьмите «Жницу» — это очень интересно задуманная вещь, но только «полкартины», «половина» жницы, как человек она, может быть, еще не показана. Краски есть. «Жница» могла стать очень интересною вещью. Можно объяснить, оправдать; но жаль, что она не доводит порою свои образы до последней монументальной чеканки, как это делает Иван Семенович Ефимов в своей скульптуре.

В «Масленице» — прежде всего необычайное веселье, праздничный вкус, я готов вашу «Масленицу» скушать, но это тоже забава еще, а не настоящая монументальная композиция.

В конце — два слова в области гравюры и рисунка.

Нина Яковлевна — одна из создательниц нашего искусства в области силуэта. Силуэты ее родились не из книг, не из орнамента, а из сценичности. О силуэтах Нины Яковлевны должна быть речь особо, они очень интересны, новы, рисунки говорят сами за себя.

Офорты Нины Яковлевны завоевали себе место рядом с работами Е. С. Кругликовой, М. В. Добужинского в небольшом сравнительно кругу наших офортистов. Цветные офорты Нины Яковлевны стоят на большой высоте.

Рисунки для детских книг очаровательны. Нине Яковлевне свойственна черта, которою далеко не все обладают, — человечность и искренность.

И самое последнее, что следует сказать в искусствоведческом плане. Нина Яковлевна, при всех своих разнообразных качествах как художник, — еще и хороший писатель. Нина Яковлевна великолепно владеет литературным языком, написала «Записки петрушечника», книгу увлекательную, умеющую подойти к психологии читателя. Она опубликовала отрывки из воспоминаний о Серове, будущую большую книгу ее о Серове мы ждем.

Нина Яковлевна очень разносторонний, во всех отношениях хороший, заслуженный советский национальный художник и человек.

1945

В. А. Фаворский
Творчески богатая личность [8]

8 Стенографическая запись выступления В. А. Фаворского на обсуждении выставки Симонович-Ефимовой 28.XI.1945 г.

Нина Яковлевна очень творчески богатая личность, и за что бы она ни бралась, она все делает с большим подъемом, с очень большой творческой зарядкой, и что верно, у нее главной темой является характер. Это главная

113 Н. Симонович-Ефимова. Дерево и решетка. 1926



линия ее искусства, причем мне все казалось, что это серовская школа.

Представляется так, что русская живопись очень разнообразна, и мы можем говорит о том, что главная линия такая имеется или этакая. Меня всегда поражало, что при очень большом уважении к Серову, к его творчеству его линия, которая четко проходит, мало заслужила внимания в нашем искусствоведении.

Если возьмете Ефимова Ивана Семеновича, если возьмете Нину Яковлевну, у них есть та подлинная, художественная линия, которая была у Серова, и они ее продолжают, каждый по-своему.

Мне кажется, что характер живописи Нины Яковлевны можно сравнить с характером графическим, который очень подходит для изображения характера. Цвет, который берется для характеристики, рисунок — все идет на это, и, конечно, Нина Яковлевна, особенно в силуэтах и в графических иллюстрациях, очень сильно это дает.

И вообще, когда пытаешься говорить о ней как о художнике, вдруг вспоминаешь, что она и то, и то, то есть такое богатство творческих сил, что с уважением кланяешься ей.

1945

А. А. Пластов
Большой художник [9]

9
Стенографическая запись выступления А. А. Пластова на обсуждении выставки Симонович-Ефимовой 28.XI.1945 г. Публикуется с сокращениями.

Меня как живописца, когда я пришел в первый раз на выставку, поразил натурализм — в хорошем смысле слова — какую вещь ни возьмешь, видно, что написано человеком, который видел и понял очень многое: этот человек освоил то, что нужно для настоящего (художественного) выявления.

Обратимся к тому, что дано на этой выставке, посмотрим, какое впечатление это производит на живописца [...]

Насыщено. Не просто краски, а насыщено цветом до предела. Если это черное, то оно максимально черное, имеет какую-то музыкальную насыщенность, которой многим недостает...

Вот картина — сидит женщина в красном и качает ногой зыбку. Мне кажется, это торжество красного цвета доведено до какого-то звучания героического [...]

Что принятно, что страшно трогательно и радостно? Кто был в деревне и знает по-настоящему деревенскую глушь русскую, которая никакому иноземному влиянию не подвергалась, — тот увидит на этой картине самое доподлинно русское. У Нины Яковлевны есть картина «Конопли». Они сделаны упрощенно, схематично, но их глубокий запах здесь передан. Есть картина — бабы в красном рыхлят поле — это замечательные образы, монументальные, но они остановлены на этюдном этапе, на фрагменте [...]

Нине Яковлевне нужно идти по пути монументальности, потому что у нее глубокие тона, насыщенность, громадный простор...

Вот если бы ей дать работать во Дворце Советов, там она могла бы дать много, но ей не пробиться, и настоящее дарование гаснет на фрагментах. Это жалко и страшно. Всем нам положен определенный срок бытия... и силы иссякают, и надежды, и напор, и вдохновение, что ни год, то ниже и тише становишься, и затем человек мирится, что достаточно и фрагментов, и на этом успокаивается, а это очень грустно.

Выставка наводит на грустные размышления, что у нас очень крупные дарования, по-настоящему понимающие монументальное дело люди стоят в стороне от больших монументальных задач [...]

Мы знаем Нину Яковлевну, но [...] только сейчас она представлена более или менее прилично. Целый ряд лет мы видели то одну ее вещь, то другую, то третью, одну лучше, другую хуже, но в полном объеме видим только сейчас [...]

Я с многими вещами Нины Яковлевны не согласен: я вижу тут что-то от Кончаловского; это напоминает Ван Гога... Но вот «Бабы» — это настоящее самобытное, самородное, это — то, что Нина Яковлевна сама нашла; поразительно глубоко передан воздух, как будто сделан упрощенным способом, но монументально.

В гравюрах ее видишь какой-нибудь французский дилижанс, Париж, и видишь, что русские художники не хуже французских художников могут передавать Францию [...]

Графика ее разносторонняя, она приятна и очень резко ударяет в сердце[...] У нас живописцы отмахиваются от графиков — есть секция графиков, а графики отмахиваются от живописцев — есть секция живописцев. Есть отдельные счастливые исключения, в том числе — Нина Яковлевна. Она большой художник по той простой причине, что к чему ни коснется — коснется как художник.

1945

И. С. Ефимов
О Нине Яковлевне Симонович-Ефимовой [10]

10
Стенографическая запись выступления И. С. Ефимова на обсуждении выставки Симонович-Ефимовой 28.XI.1945 г. Опубликована в кн. «Иван Ефимов. Об искусстве и художниках». М., «Советский художник», 1977, с. 70—71

Я буду говорить на тему «Жена-героиня». Она несет на себе бремя семьи и мужа-скульптора, который в быт ничего не вносит, кроме кавардака, муж, который, к сожалению, или очень много шумит и громыхает, или лежит, как тряпка. У Нины Яковлевны, к сожалению, два мужа, один — вот этот, а другой — слякоть, и трудно их обоих выносить.

Нина Яковлевна очень помогла формированию моего вкуса. В первый период деятельности я был живописцем и случилось написать мне такую картину: стоит романтический гнедой конь, на нем сидит нагой юноша, на земле стоит нагая девушка и тянется к нему. И надпись по латыни: «Ars longa, vita brevis» [«искусство вечно, жизнь коротка». — латин.]. Это отзвук моего классического образования. Теперь, благодаря ей, я таких картин не пишу.

Меня поразила высота культуры семьи, в которую я попал. У ее двоюродного брата, моего учителя, В. А. Серова был безошибочно строгий взгляд, и у нее такой же.

Иногда, когда я смотрю на чужие безвкусные произведения, я про себя думаю: «У него нет Ниночки». Особенно в молодости, иногда и не в молодости, смотришь чужими глазами. Как я терялся! Передо мной тамбовский пейзаж, а я не знаю, что делать. У меня не было образцов, по которым я мог бы писать. Мне нужен был обомшелый пень, я ездил за семь верст на беговых дрожках за таким пнем.

То же самое я могу сказать относительно великолепных тамбовских баб, которых я постоянно видел то на рыхлении подсолнухов, то на молотьбе по сорок — шестьдесят человек. Я считал — ну бабы и бабы, и писать их ни к чему. Она их мне открыла, и больше, чем открыла.

Мы бывали на ярмарках (там совершенно потрясающие ярмарки), на них девки приезжали с меня ростом, мощные. Там такая мода была: они надевали по четыре рубашки, по семь юбок и идут четверо в ряд. Это еще страшнее, когда идут, невольно думаешь: пронеси господи, не раздавили бы. Раньше я их видел и не изобразил, пока Нина Яковлевна не приехала. На одной из ярмарок она сказала: «Нет таких красок ни в акварели, ни в масляной живописи, такие зеленые юбки, красные кофты, груди, завешанные янтарем, сзади парчовое солнце».

Они невероятные режиссеры. Мы были в Париже с Ниной Яковлевной. Серов поручил нам написать по его

эскизу занавес к «Шехеразаде». Мы все время были среди балета и французских художников, парижских дам. После этого балета мы сразу попали в Тамбовскую губернию на Духов и Троицын день. Тамбовские девки в Духов день были в красном, а на другой день — все в белом. Когда я на этих баб взглянул, то подумал, что парижские женщины были бы в слякоть раздавлены этими тамбовскими бабами. Тут мы видим XI век, может быть, в них какие-то


114 Н. Симонович-Ефимова. Тамбовская девушка. 1925



греческие традиции? А красок таких действительно не хватит. Нина Яковлевна мне и говорит: «Ты сделай в фарфоре». Я сделал, это был первый мой фарфор, и началась моя «фарфоровая» деятельность.

Театр кукольный оттого был успешен, что мы работали в четыре сильных руки, и эта бригада не разваливалась. И я глубоко верю, что ваше внимание к выставке Нины Яковлевны, внимание товарищей по искусству, чего ей так долго не хватало, сделать то, что бригада двуединого коллектива Ефимовых будет работать бодрее, несмотря на свои сто тридцать шесть лет.

1945

Этой ночью у меня написалось о Нине Яковлевне [11].

11
Запись И. С. Ефимова, относящаяся к 1950 г. См.: Иван Ефимов. Об искусстве и художниках. М., «Советский художник», 1977, с. 71.

Глядел на потемневшие горы, хранящие в глубоком сумраке великолепие своих золото-коричневых одежд, а за спиной у ног шумело Море.

Со всей силой величия своей души Нина Яковлевна отобразила мощь и благородную красоту тамбовского народа, унаследованную от эпических времен половцев. Манера носить тяжелые складки своих простых одежд говорит об их родстве с Византией. Именно ее, с правдой и искренностью, ее, художницу, видевшую истинную красоту без малейшего налета красивости, ждала эта красота. Ее живопись так же строга, как мозаика, и отражает самую душу этого величественного племени. Про крестьянок Симонович-Ефимовой можно сказать, как ни про какое другое изображение русской крестьянки: «Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет».

Это почувствовали все художники, бывшие на ее выставке, и прекрасно выразил Сергей Герасимов, сказавший, что «можно говорить о стиле Симонович-Ефимовой». Редко про кого так можно сказать.

Не насилуя и ничего не навязывая, она охраняла мою жизнь и творчество, и верно про нее слово скульптора Рахманова — «Поводырь».

И может быть, поддерживающий работу успех, заслуженный, недодан ей жизнью, она сама отвела его русло от себя на меня. Недаром она писала моей матери: «Я готова всем ему пожертвовать — даже искусством, если бы это потребовалось».

Я твердо знаю, что без нее моя жизнь пошла бы по совсем другой дуге, и жаль, что для познания истины нельзя узнать, на сколько градусов она была бы ниже.

На моих похоронах, которые мне ясно представились без всякой горечи с любовью ко мне товарищей, надо, чтобы было сказано о той, благодаря которой я приобрел мою изобретательность, мой вкус, отточил поддержанный ее безошибочным словом, таким же, как у моего учителя, Валентина Александровича Серова.

1950

Б. В. Шергин
О художниках Ефимовых [12]

12
Сокращенный текст воспоминаний Б. В. Шергина «О художниках Ефимовых», переданный им в архив мемориальной мастерской Ефимовых.

С семейством Ефимовых я знаком был в течение многих лет. Более ярки, мне кажется, впечатления от двадцатых до сороковых годов [...]

Иван Семенович, если цитировать Герцена, был «юношей статью мятежной» [...] Рассказывая, Иван Семенович, даже в многолюдном собрании, заслонял собою всех и все. Он был прирожденный артист. Говорил всегда многогласно и ясно. Слово свое оживлял жестами и мизансценами.

У Нины Яковлевны был иной нрав и обычай. Она была камень драгоценный, многогранный, и каждая грань сияла своим цветом и светом. Нину Яковлевну [я] увидел впервые в гостях у О. Э. Озаровской.

Во всю свою жизнь я не примечал, во что бывал одет беседующий со мной человек. И, удивительное дело, помню туалет Нины Яковлевны при первом знакомстве: кремовая блуза из старинных французских кружев... Меня поразили Нины Яковлевны девическая фигура, простая прическа, высокий нежный голос. Изящество облика Нина Яковлевна сохранила до последних лет жизни. Помню Нину Яковлевну уже сильно недомогающую. Она лежала на кушетке, подобрав ноги. В коричневом платьице и черном фартучке, Нина Яковлевна показалась мне девочкой-гимназисткой.

Всегда стеснительный в любом дамском обществе, я на этот раз не мог не выразить впечатления своего и неуклюже выговорил: «Вы, Нина Яковлевна, всегда необычны. Ни к кому не применю Вашу природу и породу». Нина Яковлевна нашла в себе силы рассмеяться и сказала: «Да, да, — я очень породиста, недавно вот взглянула на себя в зеркало и поражена была сходством моей физиономии с мордой меделянского пса. Те же плачевные складки, обвисшие брыли»...

Ефимовы приехали в мою семью на именины. Привезли с собой прекрасную свою куклу в человеческий рост — Петрушку. Во время пированья Нина Яковлевна неожиданно вспрыгнула с этим Петрушкой на маленький столик и преподнесла нам несколько грациознейших балетных фрагментов. Носки куклы прикреплены были к носкам туфелек Нины Яковлевны. Он [Петрушка] четко повторял ритмические движения ее ног. Она держала его за руку и за талию. И эта танцующая пара казалась чем-то единым, живым, эмоционально прекрасным. Совершалось чудо искусства. Такова была живописная сила художницы и артистки Ефимовой.

Нина Яковлевна бывала желанной гостьей в шумливой среде художников, поэтов. Но мне случалось приметить, что часто думает она о чем-то своем. Это «свое» был, конечно, созданный Ефимовыми знаменитый театр петрушек, несравненный их кукольный театр. Куклы жили самостоятельно: двигались, говорили... и восхищенные зрители забывали о творце и создателе этой жизни, забывали, что все здесь дело — движения пальцев и жестов искуснейшей артистки.

Репертуар театра Ефимовых был обширен. Кто видел Леди Макбет — эту куклу, оживотворенную руками, пальцами и голосом Нины Яковлевны, тому будничной, приземленной, тяжеловесной покажется игра плотских, «земных людей», актеров.

В телесной оболочке истинно творческих людей живет «внутренний человек», неумирающий. И этот наш внутренний человек знает, что Нина Яковлевна не умерла.

1960

И. М. Бархаш
Искусство театральной куклы [13]

13 Сокращенный текст из неопубликованной статьи театроведа И. М. Бархаша «Искусство театральной куклы». Архив мемориальной мастерской Ефимовых.

Самозабвенный энтузиазм Ефимовых, скульптурные достоинства их кукол, глубокие идеи и теплый юмор, которыми были проникнуты их спектакли, порождали вокруг театра атмосферу дружелюбия и звали к подражанию. Многие из первых советских кукольных театров возникли под прямым влиянием театра Ефимовых. И обычно это влияние было активным: Нина Яковлевна унаследовала от своей матери великий дар педагога и благородную страсть пропагандиста. С тем же пылом, с каким она делала эскизы, кроила, шила, репетировала — она читала лекции на различных курсах и семинарах по театру кукол, писала статьи, подолгу беседовала у себя на дому с москвичами и приезжими, желающими ближе познакомиться с этим пленительным искусством, вела обширную переписку. Она оставила после себя большое литературное наследство — его значительная часть посвящена театру кукол. Первое место непреложно занимают «Записки петрушечника» (1925) — единственный капитальный труд, который Нине Яковлевне посчастливилось увидеть напечатанным. Невзирая на след философского идеализма в некоторых обобщениях и частных замечаниях, эта книга по масштабу художественных идей, по яркости чувств и образов, по силе авторской увлеченности, по открываемым ею перспективам является исключительной ценности памятником в мировой литературе по театру кукол и вообще по искусству.

Чрезвычайно ценна также небольшая по объему рукопись Н. Я. Ефимовой «Театр теней». Однако ни серьезность художественной темы, ни красота приложенных силуэтов за три десятилетия не преодолели еще косность наших издательств.

Ефимовы не жалели сил и лет для своего маленького театра, потому что верили в искусство театральной куклы, верили в его будущее, верили в свое нравственное право и долг. И все же порой они с какой-то робостью называли свой театр экспериментальным. В этом была значительная доля правды: одна лишь первооснова, одни лишь начальные формы взяты были от народного петрушечного балагана. И все же этот «только экспериментальный» крохотный театрик двух актеров-непрофессионалов, одетый в старосветские пестренькие ситцы, был и остается одним из самых примечательных явлений в истории советского театрального искусства. Не метрами и кубометрами, не количеством участников и стоимостью декораций измеряется монументальность спектакля. Неувядаемые в памяти человечества — хотя такие невидные по объему, — басни Крылова, народные сказки, сцены из Шекспира высятся монументом человечной и эстетически прекрасной деятельности Ивана Семеновича и Нины Яковлевны Ефимовых.

1961

Д. В. Сарабьянов
В. А. Серов в воспоминаниях Н. Я. Симонович-Ефимовой [14]

14 Отрывки из статьи Д. В. Сарабьянова «В. А. Серов в воспоминаниях Н. Я. Симонович-Ефимовой», помещенной в качестве послесловия в книге Н. Я. Симонович-Ефимовой «Воспоминания о В. А Серове» (ук. соч).

[...] Путь Симонович-Ефимовой в искусстве весьма своеобразен. Он не был прямым и простым, а развитие Симонович-Ефимовой как художника было стремительным Она обращалась к разным видам искусства, являясь подчас подлинной изобретательницей, много сил отдавшей теневому театру и театру кукольному, культивировавшей такие полузабытые виды творчества, как, например, силуэтный рисунок.

Но влияние Серова, конечно, проявилось прежде всего в живописи и графике. Еще в Домотканове в 1880—1890-е годы они вместе рисовали лошадок, увлекались деревенским пейзажем. В 1899 году Нина Яковлевна после трехлетнего пребывания в Тифлисе, где она преподавала в пансионе, впервые отправилась в Париж. Через два года была предпринята еще одна поездка, а потом и еще одна. Занятия в частных мастерских, влияние французского импрессионизма, знакомство с замечательными собраниями, в частности с Лувром, — все это сыграло большую роль в формировании взглядов и таланта у Симонович-Ефимовой. Но в то же самое время она продолжала учиться у Серова [...] В начале 1900-х годов Нина Яковлевна пишет ряд пейзажей — простых, истинно русских, исполненных грустного лиризма, очень точных по передаче наблюдений природы. В ряде портретов (в частности автопортретов) 1900—1901 годов чувствуется бесспорное воспоминание о Серове.

«Серовское начало» не подчиняет себе оригинальный талант художницы. В 1910-е годы Симонович-Ефимова обретает самостоятельность и находит свои темы, свою живописную манеру. Серовская традиция переосмысляется, но не проходит бесследно. Художница, поначалу увлекавшаяся импрессионизмом, все более упорно ищет новый живописно-пластический язык. Картины ее приобретают большую конструктивность, более строгое композиционное решение. Французские пейзажи 1910 года явно свидетельствуют о стремлении художницы овладеть достижениями европейской живописи XX столетия. А несколько позже — уже в России — эти искания современного живописно-пластического языка сливаются с обостренным интересом мастера к русским сюжетам, к национальному своеобразию русского крестьянства, природы, крестьянского быта и т. д. Тогда появляются первые «тамбовские девушки», которым суждено было сыграть столь важную роль в творчестве Симонович-Ефимовой и в которых эти новые интересы художницы проявились особенно определенно.

Для русского искусства начала XX века характерна тема национальной самобытности. Вспомним «Чаепитие» или «Хоровод» Рябушкина, малявинский «Вихрь», «Бабу» Архипова, «Ярмарки» и провинциальные сцены Кустодиева, пейзажи Юона, «Чаепития» и «Карусели» Сапунова. У Симонович-Ефимовой после возвращения из Франции появ-

ляются картины на подобные сюжеты — домоткановский «Трактир», несколько «Маслениц», «Девичья» (эти работы выставлялись в основном в Московском товариществе художников, членом которого была Симонович-Ефимова), а позже — уже во время первой мировой войны — «Богомольцы», «Крестный ход», «Бабы, тяпающие подсолнухи» и другие. Но любимой темой художницы стали тамбовские женщины. Они прошли через все зрелое ее творчество от

115. Н. Симонович-Ефимова. Цыганка. 1939



1910-х до 1930-х годов. Симонович-Ефимова воспевала красоту тамбовских женщин, их стать, их декоративные и вместе с тем величественные одежды, «извечную», «древнюю» красоту их лиц.

В этих произведениях Симонович-Ефимовой нет уже ничего, внешне напоминающего манеру Серова. Но не воспиталась ли еще в домоткановские времена эта любовь художницы к русской деревне, к крестьянам, к национальному быту? Не было разве здесь воздействия серовского авторитета, серовского творчества? Конечно, в тамбовских героинях Симонович-Ефимовой живут преломленные уроки ее замечательного наставника.

Крестьянские жанры и портреты художницы, написанные и нарисованные в 1910—1930-х годах, свидетельствуют о том, каким неисчерпаемым источником служила ей тамбовская деревня. Симонович-Ефимова изображает своих героинь то торжественно предстоящими перед зрителем в своих ярких нарядах, то за прялкой, то в поле; они то церемонны, то непринужденно веселы, то грустно сосредоточенны или серьезны. В этих работах художница исполь-

зует яркие цветовые контрасты (красный, черный, белый), строгую ритмику линий и силуэтов.

Конечно, перечисленными сюжетами не ограничивается творчество Симонович-Ефимовой в живописи и графике. К ним надо прибавить пейзажи Липецка, Крыма, великолепную новгородскую «Нередицу», многочисленные графические портреты, прекрасные пейзажные рисунки, в которых просто, без лишних линий, скупыми графическими приемами передана земля, живописные портреты (вроде портрета И. С. Ефимова 1942 года), рисунки в госпиталях времени Великой Отечественной войны и многое другое.

116 Н. Симонович-Ефимова. Генуэзская башня. Судак. 1937



Симонович-Ефимова отдавалась живописи и графике не всегда с одинаковым пылом. Иногда ее интересы оказывались целиком на стороне театра теней или кукольного театра. Еще в молодые годы она начала работать в своеобразном «жанре» графики — силуэтном рисунке. Интерес к теневому театру был сродни увлечению силуэтной графикой.

Симонович-Ефимова свидетельствует о том внимании, с которым следил Серов за теневым театром, веря в его будущее.

Вслед за теневым театром пришел кукольный. Он принес Н. Я. и И. С. Ефимовым большую известность. В 1918 году им была поручена вся кукольная и теневая часть вновь созданного Театра Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов. В 1920 году они создали передвижной кукольный театр (тогда единственный), в котором являлись и режиссерами, и актерами, и художника-

ми, а часто и авторами. Это увлечение было отнюдь не кратковременным. Полторы тысячи спектаклей, сыгранных в самой разнообразной аудитории, изобретение новых способов управления куклами, работа над книгой «Записки петрушечника» и публикация ее в 1925 году — таковы основные свидетельства этого увлечения. Современный кукольный театр во многом обязан Ефимовым своими достижениями.

117 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге А. Насимович «Зима. Поговорки, песенки, загадки». (М., 1922). 1922



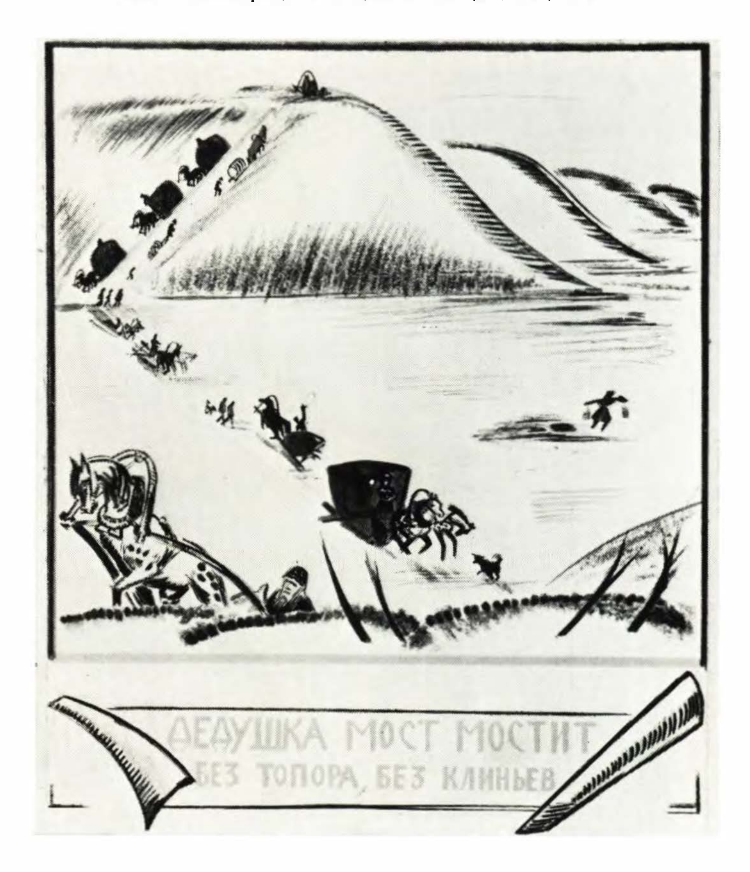
Были у Симонович-Ефимовой и другие предметы увлечения. Очень забавные, веселые иллюстрации к детским книжкам 1920-х годов, уроки пения, педагогика, литературное творчество — вот перечень ее разносторонних интересов. При этом последнее из перечисленных занимало большое место в ее жизни.

Н. Я. Симонович-Ефимова уже на склоне лет, незадолго до смерти, в тревожные дни войны писала свои воспоминания [о Серове].

Ей невольно приходилось торопиться, чтобы успеть передать все то, что она знала о замечательном художнике.

Поэтому далеко не все в воспоминаниях в одинаковой степени отделано и закончено; иногда заметны следы спешки. Но, с другой стороны, может быть, условия, заставившие автора торопиться, сделали еще более явными и некоторые положительные черты воспоминаний. Они написаны энергично, в них много непосредственности, искренности. Автор писал их так, как хотел, не пытаясь руководствоваться

118. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге А. Насимович «Зима. Поговорки, песенки, загадки». (М., 1922). 1922



какими-то стандартными правилами и полагаясь на свою память и внутреннее чувство[...]

Некоторые оценки и суждения, высказанные автором воспоминаний, читателю могут показаться субъективными. Симонович-Ефимова, видимо, и не хотела соразмерять свои личные представления об искусстве, о художниках XX века, о Серове и его произведениях с установившимися оценками. У нее свои принципы и представления, которые определяются и личными вкусами, и собственными пристрастиями художницы, и временем формирования ее таланта и взглядов, и той средой, в которой она росла и работала[...]

1964

И. В. Голицын
Слово о мастере [15]

15
Отрывок из статьи И. В. Голицына («Творчество», 1968, № 5(77), с. 16).

Прошедшей зимой в Москве была открыта персональная выставка работ Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой. Афиша известила: живопись, графика, театр, кера-

119. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге И. Новикова «Пчелка-мохнатка». 1927

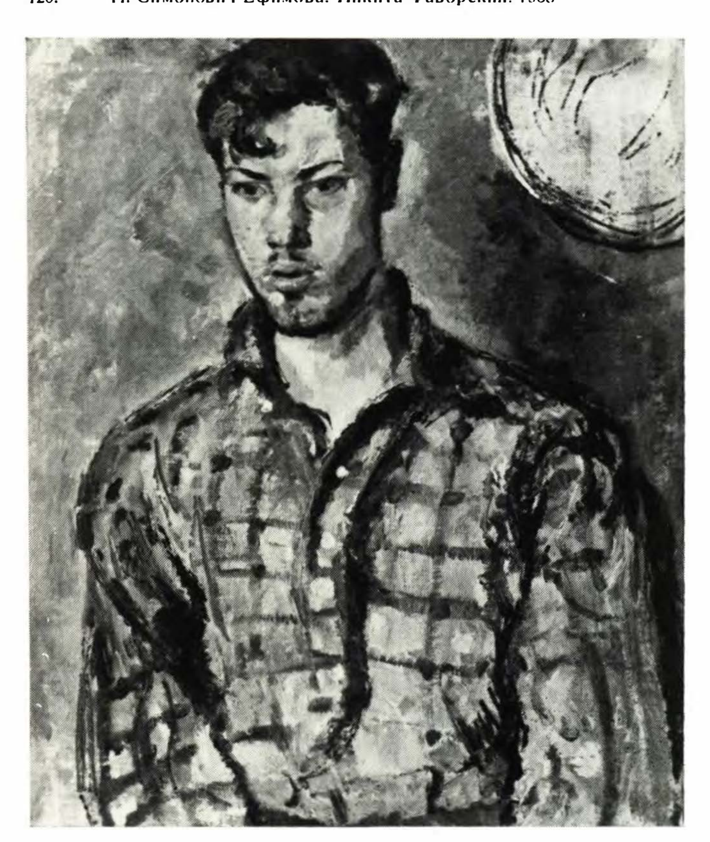


мика. За этими краткими, ничего еще не выражающими понятиями стоит более чем 50-летняя бурная и страстная жизнь художника [...]

[...] 1911 год. Тамбовщина. «То, что я там нашла, было мое собственное, ни у кого не виденное, это была я сама, и это была Тамбовская губерния», — пишет художница. Восемь лет увлеченно, «очертя голову», работает Нина Яковлевна над «своей» темой. Как красивы две девушки, стоящие в полный рост, — холст, принадлежащий Русскому музею; или одна, тоже в рост, как памятник, как символ чего-то устойчивого, крепкого. «Чернозем», «Поле и овраги», «Конопля» — вот названия ее картин [...] — образ земли, на которой живут эти люди в одеждах поразительной архитектуры!

«Вяжут снопы», «Роют картошку», прядут, баюкают детей, расхаживают по ярмарке. Сейчас осознаешь, как мужественно Нина Яковлевна освободилась (а может быть, и вовсе не закрепощалась?) от пленительных чар «манеры Серова». Надо полагать, здесь большую роль сыграл талант Серова-педагога. Вспомните, какие разные художники учились у него: Павел Кузнецов, Чернышев, Сарьян, Петров-Водкин, Ульянов. В тамбовских работах

120. Н. Симонович-Ефимова. Никита Фаворский. 1938



эта «раскрепощенность» выразилась очень сильно. То была ее песня, мощный взлет таланта.

«И вот в моей художественной жизни это, конечно, была душа, которая сейчас там осталась. Когда я оттуда оторвалась, ничего с таким азартом не писала», — вспоминает художница. Нина Яковлевна слишком строга к себе. Ведь после Тамбова родились портреты Коль, Алтаева, Фрих-Хара, Черткова, Никиты Фаворского. После Тамбова она пишет большую картину «Праздничная демонстрация», искренность и чистота которой заставляют вспоминать недобрым словом многие парадные шествия официальных полотен. А крымский цикл!..

Всю свою дальнейшую деятельность художника Нина Яковлевна поверяла масштабами тамбовской темы,

темы красоты человеческого духа, и активнее выражала себя там, где эта тема была главной. Наиболее ярко, может быть, сильнее, чем в Тамбове, она раскрылась в серии «Раненые».

Война. Москва, лютая зима 1941—1942 годов. Раненых бойцов привозят из-под Нары, Вереи, Малоярославца. Нине Яковлевне 65 лет. Она в госпитале. Она здесь нужна. Она как на фронте. Рисует, ухаживает за ранеными,

121 Н. Симонович-Ефимова. Праздничная демонстрация. 1932



пишет им письма домой, товарищам в часть. Она должна их рисовать. Это ее, художника, долг.

Невольно вспоминаешь «Севастопольские рассказы», ответы раненых в госпитале. Толстой тогда понял — их невозможно победить. И этих солдат XX века также невозможно было сломить. Вот что написано на оборотной стороне некоторых рисунков: «Курилин, защитник г. Калинина. Четырнадцать ран (осколки) в обоих руках и ноге. Восемь месяцев на фронте». «Квасков. Три месяца. Раненный в голову, жил спрятанный у колхозницы в оккупированной немцами деревне». И адреса, адреса.

В чем кроется сила вещей Нины Яковлевны? Вспоминаю стихи Пастернака:

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех...

Стих этот как бы посвящен Симонович-Ефимовой. Он о ней. Это гражданственность художника.

Нина Яковлевна всегда учитывала в вещах (сознательно или нет) возможность движения, без ощущения которого живопись мертва. Понятие «движение» не может существовать без понятия «статика». Взаимоборство рож-

дает композиционность вещи. Живопись Нины Яковлевны может показаться незаконченной. Здесь как бы предусматривается возможность следующего шага. Изображает ли художница дерево или волну, красивого человека или мощную гору, все очень строго и всегда темпераментно, все через сердце и все взвешено. Вот стоящая тамбовская девушка. Вроде бы все должно быть неподвижно — чистый фас, статичная поза, а все живет. Можно смотреть беско-

122. Н. Симонович-Ефимова. Липецк. 1926



нечно, все возвращаясь, находя новое; это — качество большого искусства. Оно и в ранних вещах парижского цикла, и в чудесных рисунках тамбовских женщин, и в новгородских рисунках из альбома. Сколько мы видели всевозможных путевых зарисовок, а эти новгородские, никогда не забудешь. Здесь объединились восторг от пространства и воздуха и нежность к русской белокаменной архитектуре — Юрьев монастырь, Нередица.

Талант Симонович-Ефимовой настолько многогранен, что когда касаешься только одной стороны — живописи — главной ее линии, кажется, что этого мало, что ты недостаточно охарактеризовал художника: ее художественная натура гораздо богаче[...]

1968

С. В. Образцов
Из интервью о Музее Государственного центрального театра кукол [16]

16 Отрывок из статьи-интервью «В гостях у кукол» («Работница». 1979, № 12, с. 24).

— Сергей Владимирович, расскажите, пожалуйста, кто положил начало этой удивительный коллекции?

— Александр Яковлевич Федотов. Его портрет вы можете увидеть в нашем музее. Замечательный человек, артист и режиссер театра, он собирал, обменивал, самыми разными путями доставал интересных кукол, в общем, был истинным энтузиастом этого дела. Так возник наш музей, и Федотов стал его первым директором. Поначалу маленькое собрание кукол разместилось в двух небольших витринах.

Особенно драгоценны для нас куклы, сделанные художницей Ниной Яковлевной Симонович-Ефимовой и ее мужем, скульптором Иваном Семеновичем Ефимовым. Он был профессором Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас) как раз тогда, когда я учился там, и водил нас, студентов, смотреть спектакли театра кукол, которым он руководил совместно с женой. В нашей коллекции несколько кукол Ефимовых — персонажи спектакля «Макбет» по Шекспиру, несколько басен Крылова. В нашей стране Ефимовы первые использовали «тростевую» куклу, движения которой осуществляются при помощи тростей, прикрепленных к рукам, ногам и голове куклы. Сейчас, как известно, «тростевая» кукла употребляется в кукольных театрах всего мира. С театром Ефимовых началась история советского театра кукол.

— Сергей Владимирович, неподалеку от кукол Ефимовых я заметила живописный портрет И. А. Зайцева кисти Н. Я. Симонович-Ефимовой. Он, что, тоже имеет отношение к истории театральных кукол?

— Самое непосредственное. Иван Афиногенович Зайцев — настоящий кукольник, первым получивший звание заслуженного артиста РСФСР. Сколько он за свою жизнь с ширмой и Петрушкой обошел ярмарок! Это был удивительный человек, сильный, выносливый. С легкостью поднимал пудовую гирю. Выступал он всегда один, а кукол обшивала помогавшая ему Анна Дмитриевна Триганова. Все, что собрано в этой, специально отведенной Зайцеву витрине, сделано их руками. Когда-то он первый объяснил мне, как сделать ширму, и я до сих пор выступаю с такой народной ширмой. От Зайцева я принял и эстафету работы с куклами, надетыми на руки.

1979

А. И. Ефимов
О куклах Н. Я. и И. С. Ефимовых

Нина Яковлевна и Иван Семенович обращались со своими театральными куклами, как с живыми существами. Они извинялись, если случайно роняли их, а укладывая кукол в чемодан, старались чтобы им было удобно лежать... Куклы были членами их семьи, они «участвовали» в семейных торжествах, импровизировали, были действительно их «детьми» — созданиями, рожденными (порожденными) ими двумя.

Я всегда верил, что даже теперь, когда Нины Яковлевны и Ивана Семеновича давно нет, сила их творческого таланта продолжает заставлять кукол, созданных ими, «жить», «чувствовать» И вот недавно я узнал, что это действительно так.

Для этой книги надо было сфотографировать несколько кукол: Ивана Андреевича Крылова, Волка, Журавля, Макбета и Леди Макбет. Все они выставлены сейчас в больших роскошных витринах музея Государственного центрального театра кукол под руководством С. В. Образцова, но нам разрешили снять их на несколько часов с экспозиции.

Когда фотографы издательства «Советский художник» К. К. Кушнарев и Г. В. Родин и я подъехали к Театру, знаменитые часы на его фасаде били двенадцать: заливисто кукарекал металлический Петушок, а из всех двенадцати окошечек, сделанных около каждой цифры, выглядывали разные кукольные звери — Медведь, Лиса, Сова, Заяц, Осел, Обезьяна, и другие, делали под веселую музыку различные смешные жесты и кокетничали с прохожими, толпой остановившимися у Театра. Входить в Театр было приятно — встречают нарядные куклы!

Сотрудница музея, милая Наталия Андреевна Кострова показала нам помещение для съемки (репетиционный зал), принесла кукол, положила их на стол.

Увы! Куклы были такие ветхие, бесформенные, одежда на них — такая потертая. Лица тусклые. Совсем не былые великолепные театральные куклы, скорее — их трупы... Как снимать!?

Но дело — есть дело! Фотографы стали распаковывать и расставлять аппаратуру, я — устанавливать кукол, мастерить им подставки. Это трудно; насколько на руке кукольника они всегда хорошо «держатся», то есть «живут», настолько на подставках — плохо. Туловище гнется куда-то в бок, голова падает, руки безвольно висят. Плохо!

Но вот фотографы натянули большой красивый оранжевый, без единой складочки, фон, зажгли яркие юпитеры, стали искать «кадр», колдовать со светом, его силой, направлением. Стало получаться что-то похожее на сцену — свет, задник, рампа, зрители.

На заднике появились выразительные тени кукол... еще ярче, контрастнее ... правее лампу ... выше ... еще ... освети складку ... смазал профиль ... ниже ... ниже ... стоп, так. Играет! Громкий спор, обсуждение, дубль — как на настоящей репетиции!

И куклы «почувствовали» себя вновь Актерами; честное слово — они стали стараться сыграть как можно лучше, эффектнее. Они вспомнили то, что волновало их полвека тому назад.

Лицо Ивана Андреевича зарумянилось и стало добродушно-лукавым, а волосы вновь стали серебряными, он твердо оперся на трость; глаз Волка зажегся злым огоньком, хвост распушился, блеснули белые клыки; Жу-

123. Н. Симонович-Ефимова Куклы «Макбет» и «Леди Макбет». 1930



равль как будто бы одернул свой старый синий фрак, хохолок на его изящной головке задорно вздыбился, и он снова стал франтиком середины XIX века. Куклы почувствовали, что ими любуются, им показалось, что они вновь на Сцене — как же не ожить?

Губы Макбета заалели и исказились в мрачном оскале; лицо Леди Макбет нежно порозовело, рыжая копна волос рассыпалась по плечам, тонкая талия напряглась, она резко откинула назад шлейф...

Я слышу голос Макбета — Ивана Семеновича: «Рожай мне мальчиков одних. Огонь, пылающий в твоей крови, одних мужей производить достоин!». Как давно это было, а я слышу...

Снимайте — здорово!

Но время съемки истекло, а мы и не заметили, что занимаем зал уже более трех часов! Кто-то нетерпеливо заглядывает. Тушим лампы.

А куклы еще живут!

Разбираю композицию «Макбет и Леди Макбет», вынимаю все булавки, защепки, которые держали их тела, шлейф, руки. А куклы продолжают стоять. Руки Макбета и Леди сами собой соединились без моих ухищрений (сколько я безрезультатно пыхтел над ними вначале!). В грубой лапе Макбета оказалась зажата маленькая ладонь Леди, голова ее прильнула к плечу Макбета. Стоят! Обнимаются! Клянусь. Они еще во власти сценического вдохновения, хотя по физическим законам должны свалиться грудой тряпок. Но делали-то их Мастера кукольного дела — Нина Яковлевна и Иван Семенович...

Преодолев душевный трепет, я разъединяю их руки, беру осторожно все куклы и медленно несу в музей. В темном коридоре не удержался — поцеловал Ивана Андреевича в маковку — по-семейному, а у Леди — руку, как у замечательной Актрисы.

В музее никого не было, я положил кукол на стол, и они легли сами так: Леди — навзничь, широко раскинув руки, Макбет — лицом ей на грудь, Иван Андреевич — рядом, закрыв лицо рукой в перчатке, Волк и Журавль остались стоять, как часовые, друг против друга (я не снял их с подставок). Вид у кукол был довольный, умиротворенный.

И совсем они не ветхие! Или, может быть, они помолодели?

Конечно, помолодели — они вновь волновались, жили как Актеры целых три часа.

Я тихо закрыл за собой дверь музея. Пусть вспоминают. Им есть о чем вспоминать. Они ведь ненамного моложе меня.

1980

Приложения

Список основных произведений

Опубликованные литературные труды

Репертуар кукольного и теневого театров
Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова

Выставки с участием Н. Я. Симонович-Ефимовой

Список иллюстраций

Список основных произведений[1]

Живопись

1892 А. С. Симонович
Х., м. 22×29
1895 В. А. Серов, пишущий Машу Львову в комнате
Х., м.*
1901 Деревня
Х., м. 19×25,5
Россия
Б., м. 12,5×15,5
Париж в дождь
Б., м. 15,5×20
Белая лошадь в конюшне
Х., м. 15,5×16
Дождь. Улица Парижа
Х., м. 15,5×21,5
1902 Лошади у фонаря (Омнибус)
Ф., м. 25,5×32,5
Портрет белой лошади
Х., м.*
1903 Похороны
Б., м., черн. кар. 24×31,5
1905 Разгром Пресни
Х., м. 29×30
Гос. музей Революции СССР, Москва
1907 Интерьер
Х., м. 71,5×52,5
1909 Бретань
Б., м. 27×43
Парижские тяжеловозы
Б., м. 48,5×63,5
Тяжеловозы
К., м. 61×75
1910 Монмартр
Х., м. 60×66
ГТГ
Станция («Дух путешествия»)
Х., м. 54×73
Лошади
Б., м. 27×43
Ослик
К., м. 74×103

1 Публикуемый список произведений далеко не исчерпывает всего творчества Н. Я. Симонович-Ефимовой. В него включены, как правило, произведения, находящиеся в музеях и в мемориальной мастерской художницы (в списке местонахождение не указано). Однако некоторые утерянные работы, важные для понимания ее творчества, также помещены в в списке (снабжены знаком *). Инвентаризационная опись произведений художницы, проведенная в шестидесятых годах А. Н. Ефимовой-Ветрогонской, содержит около 3000 наименований, тогда как в данном списке их около шестисот. Список согласован со «Списком картин, рисунков, офортов, литографий», составленным самой художницей в 1927 году и дополненным ею в 1934 году.

1911 Голова лошади
Ф., м. 70×61
Лошади играют
К., м. 32×46
Девичья
Х., м. 83×97
ГТГ
1912 Бабы в красном
К., м. 26,5×37
Масленица
Х., м. 70×106
Тамбовская девушка
Х., м. 72×53,5
ГТГ
Мама за письменным столом в Домотканове
Х., м. 149×108
1913 Лошадь с санями
Х., м. 30×48,5
Портрет моей тети (Софья Семеновна Коль)
Х., м. 118×84,5
Чернозем. Поле и небо в Отрадном
К., м. 81×103
Тамбовская девушка с бусами
Б., м. 71×53
Девушка с бусами в красной рубахе
Х., м. 73×57
ГРМ
Тамбовская девушка в розовой рубахе
Х., м. 71×60
ГРМ
Тамбовская девушка стоит около соломы
Х., м. 71×54
ГРМ
1914 Старуха в шушпане
Х., м. 37×23
Уборка хлеба
Х., м. 55×72
Тамбовская областная картинная галерея
Тамбовская баба
Х., м. 73×86
Пчельник в Отрадном
К., м. 53×53
Девочка, пьющая из бутылки
Х., м. 87×70
Нина Винберг
Х., м.
Собрание Н. А. Винберг, Ленинград
Праздник в Тамбовской губернии
К., м. 88×67
Липецк
Х., м. 131×100
Хоровод
Х., м. 134×102
Тамбовская областная картинная галерея
1915 Трактир на Волге
Х., м. 42×85 *

Настасья
Х., м. 119×60
ГТГ
В конюшне
Б., м. 82×95
Окно в Домотканове
К., м. 107×83
Настасья Васильевна. Интерьер
Х., м. 45×55
Тамбовская крестьянка
Х., м. 70×53
Баба жнет
К., м. 53×83
Богомольцы
Б., м. 59,5×45,5
1916 У часовни
К., м. 89×68,5
Молебен
К., м. 52×82
В. Г. Чертков
Х., м. 91×79
Гос. литературный музей Л. Н. Толстого. Москва
Адриан
Х., м. 47×34
Собрание Е. А. Ефимовой. Москва
Автопортрет в интерьере. Сокольники
Х., м. 66×50
1917 Иван Семенович Ефимов
Х., м. 106×89
Ванюша
Х., м. 81,5×62
Омский областной музей изобразительных искусств
Ярмарка. Липецк
Х., м. 104,5×83,5
Омский областной музей изобразительных искусств
Портрет М. С. Цетлин
Х., м. 107×88
Музей искусств Каракалпакской АССР
1923 Плакат кукольного театра Ефимовых
Х., м. 165×98
1924 Запущенный виноградник
Х., м. 71×54
ГРМ
Адриан
Х., м. 183,5×123
Две бабы
Х., м. 71×53
Калужский областной художественный музей
Улица в Липецке
Б., м. 48×63
Москва. Вид из окна
Х., м. 70×54
Лиза и Параша
Х., м. 118×105
ГРМ
Липецк
Х., м. 70,5×53,5

Пальма, Крым. Парк Раевских
Х., м. 71×54
Параша
Х., м. 70×100
ГРМ

1925 Вид из окна
Х., м. 74×56
Зима
Б., м. 57×44
Зимний дворик
Х., м. 80×55
П. А Флоренский
Х., м. 69,5×54
ГТГ

1926 Липецк
Х., м. 55×70
Омский областной музей изобразительных искусств
Конопли. Липецк
Б., м. 51×63 *
Портрет писателя-сказочника и художника
Семена Григорьевича Писахова
Б., м. 70×52
Архангельский областной музей изобразительных искусств
Дворик в Липецке
Б., м. 48×63
Портрет актрисы Е. Спендиаровой
Х., м. 82,5×59
Музей искусств Каракалпакской АССР
Агафья Яковлевна, кормилица И. С. Ефимова
Х., м. 54×71
Вид из окна квартиры на Садовой-Спасской
Х., м. 100×71

1927 Домик в Липецке
Х., м. 54×71
Вид на Троице-Сергиеву лавру
Х., м. 53×70,5

1928 Дерево на скале
Б., м. 87×72
Крым. Баты-Лиман
Б., м. 72,5×76,5
Музей искусств Каракалпакской АССР
Портрет И. Ефимова (Фавн)
Х., м. 72×91
Алчак. Баты-Лиман
Х., м. 49×36,5
Баты-Лиман, гора Куш-Кая
Б., м. 85×73
Крым. Гора и ослик
Х., м. 83×78 *
Липецк. Спуск
Х., м. 70×53,5
Писатель В. Е. Ардов
Х., м. 80×60
Собственность семьи В. Е. Ардова, Москва

Дорога в Липецк
Х., м. 70×53
Домик, дорога
Х., м. 53×71
Катерина
Х., м. 70×54
Пруд в Липецке
Б., м. 52×70
Автопортрет
Б., м. 77,5×56

1929 П. А. Флоренский
Б., м. 72×54
Портрет неизвестного на красном фоне
Х., м. 100×71
Скульптор И. Г. Фрих-Хар
Х., м. 74×57
Собственность семьи И. Г. Фрих-Хара, Москва
Поэт Николай Клюев
Б., тушь, м. 98×72
Загорск
Х., м. 54×71
Тамбовская девушка
Х., м. 72×53
Липецк
Б., м. 48,5×63
Портрет женщины
Б., м. 72,5×54
Наташа Симонович
Б., м. 72,5×54
Музей искусств Каракалпакской АССР
Пейзаж в Тюшевке
Х., м. 53×71 *
Липецк. Ключи
Х., м. 71×60,5
Музей искусств Каракалпакской АССР
Праздник в Липецке
Б., м. 73×54
Роют картошку
Х., м. 61,5×71
Аксюша
Х., м. 73×57
ГРМ
Дуб на красном обрыве, небо синее
Х., м. 73×60
Балаган для оладий на ярмарке, Липецк
Б., м. 54×72
Омский областной музей изобразительных искусств
Липецк. Белый домик на бугре
Х., м.
Собрание Д. Д. Жилинского, Москва

1931 Празднование 10-летия Удмуртской автономной области
Х., м. 54×72
Красный обоз в Ижевске
Х., м. 43,5×62
ГТГ

1932 Студентка алтайка
Б., м. 88×64
Праздничная демонстрация в Ижевске
Х., м. 46,5×66
У реки. Пейзаж с розовым облаком
Х., м. 54×71
Демонстрация зимой
Х., м. 53×73
Башкирка
Х., м. 105×85
Вологодская областная картинная галерея
Уфа. Овраг
Х., м. 53×71
Пейзаж с розовым облаком
Х., м.
1933 Адриан Ефимов
Б., м. 88×64,5
Портрет М. М. Маркеловой
Х., м. 71×54,5
Красный обоз. Ижевск
Х., м. 75,5×72
ГТГ
Портрет студентки якутки
Х., м. 165×100
Портрет заслуженного артиста РСФСР И. А. Зайцева
Х., м. 125×60
МГАЦТК
1934 Метростроевки
Х., м. 183×120,5
Завод в Конакове
Б., м. 44×64
1935 Натурщица Галя
Х., м. 125×110
Крым
Х., м. 62×79
Дерево
Х., м. 73×60
Новгород. Нередица
Х., м. 60×80
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Перунова роща
Х., м. 54,5×72
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Город на реке
Х., м. 53,5×71,5
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Берег в тумане
Х., м. 54×71
На реке
Х., м. 53×71
Волхов. Новгород
Х., м. 53×70
Долина Судака
Х., м. 60×80
1936 Радуга в Крыму
Х., м. 65,5×82

Садовод П. Е. Кулаков
Х., м. 125×101
Алчак
Х., м. 60×80
Портрет писательницы М. В. Ямщиковой (Ал. Алтаев)
Х., м. 94×79
Улица
Б., м. 63×48
Чернозем
Х., м. 70,5×53
Автопортрет в шляпе с цветами
Х., м. 80,5×60
Музей искусств Каракалпакской АССР

1937 Крымский пейзаж. Баты-Лиман
Х., м. 59×80
Крымский пейзаж с башней
Х., м. 53×71
Крымский пейзаж
Х., м. 58×74
Омский областной музей изобразительных искусств
Генуэзская башня. Судак
Х., м. 69×70
Крым. Берег моря
Х., м. 60×80
Генуэзская крепость
Х., м. 60×80
Мастерская И. С. Ефимова на Масловке. День
Х., м. 77×95
Мастерская И. С. Ефимова на Масловке. Вечер
Х., м. 70×94,5
Крым. Вид на гору
Х., м. 54×74
Утро в Крыму
Х., м. 72×62,5
Виноградник
Б., м. 73×109
Музей искусств Каракалпакской АССР
Пальмы и кипарисы
Х., м. 71×53
Адриан и Катя в Крыму
Х., м. 80,5×59,5

1938 Никита Фаворский
Х., м. 79×65,5
Собственность М. В. Фаворской-Шаховской, Москва
Иван Семенович Ефимов
Б., м. 70×90,5
Дерево в горах
Б., м. 72×64
Генуэзская крепость
Х., м. 60×81
ГРМ

1939 Проверка списков к выборам
Х., м. 59,5×68
Дети в красном. В лесу
Х., м. 60×75
Собрание Е. А. Ефимовой, Москва

Московский дворик
Х., м. 74×58,5
Ветла над Малоярославцем
Х., м. 80,5×60
1940 Мансарда в Измайлове
Х., м. 74×54
Вид из окна квартиры на Садовой-Спасской
Х., м. 99×74
Анечка Веселовская
Х., м. 60×75
Собственность А. С. Веселовской, Москва
Цыганка
Х., м. 61,5×81
Наташа Ефимова
Х., м. 75×60
Стадион на Перовом поле
Х., м. 58×75,5
1941 Дежурная в метро
Х., м. 79×59
Уборка метро
Х., м. 77×58
Тушит зажигательную бомбу
Х., м. 67×59
Музей искусств Каракалпакской АССР
1942 Во время воздушной тревоги в метро
Б., м. 48×61,5
Расстрел
Х., м. 100×70
Собственность школьного музея «Юный историк» в с. Пархомовка Харьковской области
И. С. Ефимов
Х., м. 80×60
Зима. Измайлово
Х., м. 77,5×84
Скульптор И. С. Ефимов
Х., м. 130×101
ГТГ
Загорск
Х., м. 54×71

Графика

1892 Пейзаж в Домотканове
Б., акв. 24,5×30,5
Пруд
Б., акв. 30,5×22,5
1896 Домотканово. Лошадь Сашка
Б., акв. 22×29,5
Пермская гос. художественная галерея
О. А. Карабчевская и генерал Орлов
Б., граф. кар. 22,5×30,5
Уличные музыканты
Б., граф. кар. 20×31
1899 Старик сторож
Б., граф. кар., акв. 27×20,5

Старик с палкой и сумкой
Б., акв. 24,5×16,5
1900 Улица в Париже
Б., акв., уголь. 20×15.8
Воробьевы горы. Восход
Б., акв. 16,5×11
Кремль
Б., акв. 7×31
Натурщик Павел
Б., акв. 36,5×25
1901 Лошадка
Б., акв. 16×14
Музей В. А. Серова в Домотканове
Девушка в шубе
Б., акв. 49,5×38,5
Музей В. А. Серова в Домотканове
Феофан, слепой старик
Б., акв. 34×26
Музей В. А. Серова в Домотканове
Истопник Петр
Б., акв. 29×22,5
Музей В. А. Серова в Домотканове
Анюта Обуховская
Б., акв. 31,5×24,5
Музей В. А. Серова в Домотканове
Маруся Дервиз
Б., акв. 31×24,5
Масленица
Б., акв. 25×34
Белая лошадь ночью
Б., акв. 15,5×23
Сараи с озимью, в Захееве
Б., акв. 17×26
1902 Лошадь с вороной
Б., акв. 31×21,5
Рынок в Париже
Б., акв. 17×24,5
Париж (улица)
Б., цв. кар., пастель. 23×20
«Зимой деревья железные, а звери плюшевые»
Б., акв. 23×17,5
Париж
Б., акв. 15×24
Энэ ле Шато
Б., уголь, акв. 18×13
Улица. Сумерки
Б., акв. 19×10
Париж. Улица ночью
Б., акв. 25,5×17
Осел
Б., акв. 25,5×17,5
Прачки
Д., темпера, гуашь. 26×31,5
1903 Негр
Б., уг., цв. кар. 62,5×48.5
Двор в Домотканове
Б., акв. 26×34

Домотканово
Б., акв. 25,5×34
Пермская гос. художественная галерея
1904 Портрет художницы Натальиной
Б., акв. 47,5×30,5
1905 Конституция и возница Милюков (политическая карикатура)
Б., акв. 24×32,5
Музей В. А. Серова в Домотканове
«Не обманешь — не продашь» (политическая карикатура)
Б., акв. 22×19
В концертном зале
Б., перо, тушь, акв. 20×24,5
1907 Леля Дервиз
Б., цв. кар. 37×26,5
Лошади в конюшне
20,5×31,5
Андрей Белый
Б., кар. 25,5×22
1908 Теленок. Гравюра на линолеуме
19×21,5
Зал в Домотканове
К., гуашь. 72×143
1909 Парижские кучера
Б., акватинта. 31×45
Парижские тяжеловозы
Б., акватинта. 44,5×56
Парижский омнибус
Б., акватинта. 45×60
ГМИИ
Дорога
Б., акватинта. 44×30
Старуха баска
Б., офорт. 14×12
Музей искусств Каракалпакской АССР
Баска
Б., офорт. 16×19,5
Парижские тяжеловозы
К., м. 48×63
Тяжеловозы
Б., офорт. 25×24,5
Омнибус
Б., офорт. 39×28
Шапель. Угол комнаты
Б., акватинта. 27,5×20
Автопортрет в минуту отчаяния в Париже
Б., граф. кар. 42,5×26,5
1910 Берег океана
Б., цв. кар. 26,5×43
Париж
Б., акв. 30,5×25,5
Из окна вагона
Б., акв. 27×34,5
Отлив в Гетари
К., темпера. 46×55
Прилив
К., темпера. 25×41,5

Пиренеи
Б., акв., цв. кар. 26,5×42,5
1911 Старуха в Домотканове
Б., цв. кар. 42×26
Музей В. А. Серова в Домотканове
Старик
Б., акватинта. 20×23
Масленица в деревне
Б., офорт. 23×30
Две липы в Домотканове
Б., акватинта. 34×23
В. А. Серов в Домотканове
Б., тушь, цв. кар. 49×43
Серов в гробу
Б., кар. 26,5×43
Лошади
Цв. гравюра на дереве. 24×28
Лошадь с санями
Б., граф. кар. 43×26
Домотканово (масленица, разъезд)
Гравюра на линолеуме. 24×28
Профессор Мануйлов А. А.
Б., уголь, граф. кар., цв. кар. 59×45,5
1912 Масленица
Б., акв. 53×72
Художник П. Я. Павлинов
Б., кар. 59×46
Тамбовская девушка
Б., кар. 72×53
Масленица
Б., офорт. 22×30,5
Масленица
Б., акв. 49×59
Возвращение с масленицы
Б., цв. грав. на линолеуме. 25×29
Лошадь с санями
Б., офорт. 22,5×30,5
1913 Возвращение с масленицы
Б., акв. 46×59
1914 Тамбовские бабы
Б., цв грав на дереве 21×20
Крестины
Б., цв. кар. 26×43
Девочка
Б., цв. кар. 43×26
Портрет северной сказительницы Марии Дмитриевны Кривополеновой
Б., цв. кар. 45×35
Архангельский областной музей изобразительного искусства
Настасья Васильевна
Б., цв. кар., граф. кар. 26,5×21
Портрет скрипача С. Г. Шор
Б., граф. кар. 59×45,5
1914— Марья
1915 Б., цв. кар. 43×26
1915 После процесса толстовцев
Б., кар., тушь. 59×46

Сказительница М. Д. Кривополенова
Б., офорт. 63,5×49
Музей искусств Каракалпакской АССР
Девки тяпают
Б., цв. грав. на дереве и линолеуме. 18×19
ГМИИ
1916 Автопортрет
Б., акв. 35×21
ГТГ
Пряха
Б., грав. на линолеуме. 34,5×25
1917 Ваня
Б., кар. 41,5×26
Демонстрация
Б., акв. 32×48
Мальчик босиком
Б., кар. 41,5×26
Автопортрет с виолончелью
Б., цв. грав. 33×23,5
ГМИИ
Чеховы М. А. и Н. В.
Б., кар. 41×26
Собрание Л. Д. Кардашовой. Москва
Аня Чехова
Б., цв. грав. на дереве. 22×26,5
ГМИИ
Съезд крестьян на выборы в деревне Тверской губернии
Б., акв. 32×50
Музей В. А. Серова в Домотканове
1918 Крестьяне
Б., цв. кар. 42×45,5
1919 Девушка
Б., тушь, цв. кар. 74×46
Плакат о беспризорных
Б., тушь, акв. 107×71,5
Афиша кукольного театра
Б., цв. кар. 109×72,5
1920 Негр. Маска
Б., цв. кар., акв. 88×62
Ефимовы на распутье
Б., акв.
1921 Эскиз декорации к «Узору из роз»
Б., акв. 33×49,5
Дети (набор открыток)
Б., акв. *
1922 П. А. Флоренский
Б., кар. 43,5×25
Профиль нищего
Б., цв. кар. 46×13
Музей искусств Каракалпакской АССР
1923 Зарождение оврага. Тамбовский пейзаж
Б., цв. кар. 44,5×71,5
1924 Бабушка и внучка
Б., тушь, цв. кар. 74×46
Тамбовская женщина
Б., тушь, цв. кар. 74×46

Беспризорный
Б., кар. 27×21
Дети
Б., кар. 34×19,5
Старик
Б., цв. кар. 78×51
Девка
Б., граф. и красный кар., тушь, кисть. 74×46
ГТГ
1925 Яуза
Б., цв. автолитография. 38,5×59
ГМИИ
Дева в бусах
Б., тушь, цв. кар. 74×46,5
Тамбовская женщина за прялкой
Б., тушь, цв. кар. 74×46
Жница
Б., тушь, цв. кар. 46×74
Девочка с ребенком
Б., тушь. 74×46
Тамбовская женщина
Б., цв. кар. 41,5×26,5
Крестьянка
Б., цв. кар. 41,5×26,5
Липа
Б., литография. 47×32
ГМИИ
Дуб
Б., литография. 67×51
ГМИИ
1926 Церковь на Мясницкой
Б., цв. кар. 26×43
Дерево и решетка
Б., цв. автолитография. 67×76
ГМИИ
Красные ворота
Б., автолитография. 59×46
ГМИИ
Наброски головы А. С. Голубкиной
Б., цв. кар. 41,5×26
Наброски фигуры А. С. Голубкиной
Б., кар. 41×26
А. С. Симонович
Б., кар. 43×26
П. А. Флоренский за письменным столом
Б., кар. 62×47
Дерево
Б., автолитография. 72×56
ГМИИ
Баба с самопрялкой
Б., граф. и цв. кар. 64,5×45,5
1927 4 рисунка из серии «Тамбовские женщины»
Б., тушь, акв. 74×45; 73×45; 41×26; 74×46
Пермская гос. художественная галерея
Пряха
Б., цв. кар. 65×46

Церковь в деревне
Б., цв. кар. 27×41,5
Кормилица И. С. Ефимова
Б., тушь. 62×48
90-летняя старушка («Крепостная бабушка»)
Б., граф. и цв. кар. 41×26
Автопортрет в синей кофте
Б., граф. и цв. кар. 41×26
Милочка Чехова
Б., граф. кар. 41×26
1928 П. А. Флоренский в бурке
Б., граф. кар. 35,5×28
Вид с улицы Разгульной на городище в Липецке
Б., цв. кар. 26×43
Баты-Лиман
Б., акв. 72×84
Мужчина в шапке с трубкой
Б., цв. кар. 32×24
Крестьянин
Б., тушь. 72×84
Нищий (голова)
Б., граф. кар. 43×26
Аксюша
Б., акв. 70×50
1929 Тамбовский крестьянин
Б., тушь. 98,5×68,5
Тамбовская девушка
Б., цв. кар. 41,5×26
Липецк. Ключи
Б., кар. 41,5×26
Мальчик
Б., тушь. 70×50
Наташа Бородина (Липецк)
Б., кар., цв. кар. 41,5×26,5
1931 И. С. Ефимов
Б., тушь, белила. 105×68
А. С. Симонович за вязаньем
Б., граф. кар. 30×21,5
Петрушка
Б., акв. 50×39
1932 Девушка Амииэ. Башкирия
Б., цв. кар. 42×29,5
Арманжи
Б., цв. кар. 42,5×29,5
Пианистка М. В. Юдина
Б., кар. 76,5×59
Старик. Башкирия
Б., цв. кар. 42×29,5
Девушка Камиллэ
Б., цв. кар. 42×30
Башкирка с ребенком
Б., цв. кар. 101×75
В бане
Б., акв. 62×73,5
Ночь в Башкирии
Б., акв. 44×64

Мухетдинов Ахмадьян Элдяк
Б., кар. 42×29,5
Курэйсэ-флейтист
Б., акв., цв. кар. 41×31
Праздничная демонстрация
К., гуашь. 43×63

1933 Эскиз кукол для кукольного театра:
Комсомолец
Б., кар. 23×30
Старый большевик
Б., кар. 25,5×30
Петрушка
Б., кар. 43×30
Обывательница
Б., кар. 23,5×30
Бедняк
Б., кар. 21,5×30
Рабочий-активист
Б., кар. 24,5×22

1935 Конаковский завод. Роспись на фаянсовом блюде
Д. 36
Гос. музей керамики, Кусково
Из «Новгородского альбома»:
Новгородский кремль
Б., черн. и цв. кар. 26×43,5
Река Волхов
Б., черн. и цв. кар. 43,5×26,5
Река Волхов. Юрьев монастырь
Б., черн. и цв. кар. 25×42
Алтайский музей изобразительных искусств
Нередица. Новгородская область
Б., черн. и цв. кар. 26,5×43
Екатерининская горка
Б., черн. и цв. кар. 26,5×43
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Рюриково городище
Б., черн. и цв. кар. 26,5×43
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Река Волхов. Юрьев монастырь
Б., черн. и цв. кар. 26×42,5
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Стена Юрьева монастыря
Б., черн. и цв. кар. 26×43,5
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Деревня Спасовка
Б., черн. и цв. кар. 26×43,5
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Ильмень-озеро
Б., черн. и цв. кар. 26×43,5
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Мережи
Б., черн. и цв. кар. 26×43,5
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник
Нередица
Б., черн. и цв. кар. 26×48
Алтайский музей изобразительных искусств

Рыбачьи лодки
Б., ит. кар. 25×43
Музей искусств Каракалпакской АССР
1936 Окраина города Липецка
Б., цв. кар. 43×26
Изба
Б., цв. кар. 43×26
Русская девушка
Б., тушь. 47×25
За крестьянским столом
Б., цв. кар. 26×43
Крестьянка за книгой
Б., цв. кар. 43×26
Море
Б., цв. кар. 26×43,5
Пейзаж. Судак
Б., цв. кар. 26×41,5
Крым. «Новый свет»
Б., кар. 26×43,5
Феодосия
Б., цв. кар. 26×43,5
Горы. Железные ворота
Б., цв. кар. 26×43,5
Море и корабль
Б., цв. кар. 26×43,5
Эскизы к панно для Химкинского речного порта. Корабли СССР
Б., гуашь. 43,5×45; 52×54; 45×45
1937 Крым
Б., цв. кар. 26×43
Судак. Генуэзская крепость
Б., цв. кар. 26×43,5
Судак. Генуэзская крепость
К., цв. кар. 26×43
Баба с ребенком
Б., тушь. 71,5×50
Снегири
Б., акв. 48×39
1939 Цыганочка
Б., кар. 41×26
Деревня зимой
Б., кар. 26×41,5
Нина Орлова
Б., кар. 41,5×26
Скрипачка
Б., граф. кар. 41×27
Автопортрет у стола
Б., граф и цв. кар. 41×27
Е. И. Рейтлингер
Б., граф. кар. 41×27
1940 Виргиния Асламазян
Б., граф. и цв. кар. 41,5×29
1941 Прожектора над Москвой
К., цв. кар., тушь. 77×109,5
Н. Я. Ефимова, В. А. Серов, И. С. Ефимов в Париже на лошадях в 1910 году (по памяти)
Б., акв. 46×34

Московский дворик
Б., акв. 49×36
Терновец в гробу
Б., граф. кар. 30,5×44

1941—1942 Метро во время войны
Б., акв. 63,5×78

1942 Серия «Раненые» (Главный Московский военный госпиталь).
Боец из Казахстана
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Пишет письмо после серьезной операции головы
Б., кар. 26×43,5
Сестра кормит бойца из Казахстана
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Раненые
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Раненый боец хакасец
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Казах Воснебаев
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Боец-артиллерист
Б., кар. 26×43,5
Раненый спит
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Комвзвода товарищ Толщин
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Раненый лейтенант
Б., кар. 26×43,5
Раненые на носилках
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Перевязочная
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Раненые на костылях
Б., кар. 26×43,5
Раненый в ванне
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
В первой приемной комнате
Б., кар. 26×43,5
Прямо с фронта
Б., кар. 26×43,5
Раненый в спальном мешке
Б., кар. 26×43,5
Раненый летчик-лейтенант
Б., кар. 26×43,5
Скорая помощь
Б., кар. 26×43,5
ГТГ

Голова раненого
Б., кар. 26×43,5
Сестра
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
Раненый
Б., кар. 26×43,5
Лейтенант-танкист
Б., кар. 26×43,5
Сестра и раненый
Б., кар. 26×43,5
Богатырский сон
Б., кар. 26×43,5
ГТГ
В палате
Б., кар. 26×43,5
Три тяжелораненых
Б., кар. 26×43,5
Врачи у кровати
Б., кар. 26×43,5
Выздоравливает
Б., кар. 26×43,5
Раненый лейтенант Алексеев
Б., кар. 26×43,5
Двое на носилках
Б., кар. 26×43,5
Сестра Шура Корчагина
Б., кар. 43,5×27
Врач
Б., кар. 43,5×26
Эскиз к картине «Расстрел»
Б., кар. 31×15
Автопортрет
Б., кар. 44×32
Ефимов в шубе
Б., акв. 61×48,5
Вологодская областная картинная галерея
Метро. Тревога
Б., акв. 50×57
1943 И. С. Ефимов
Б., граф. кар. 44×27,5
1946 Бабушка
Б., кар. 32×22
1947 Филипп Куниш
Б., кар., цв. кар. 39×29

Силуэты [2]

1905 Разгон демонстрации
Б., тушь. 10×20 (для теневого театра)

2
Перечислены главным образом силуэты станковые. Кроме того, большое количество силуэтов, вырезанных из картона и фанеры, было выполнено Н. Я. и И. С. Ефимовыми для теневого театра. См. «Репертуар театра теней» в настоящем сборнике.

1906 Дружеский шарж «Московское товарищество художников»
Б., тушь. 33×32,5
Музыкальный вечер в Домотканове
Б., тушь. 26×42
1907 В. А. Серов в Домотканове
Б., тушь. 48×42
Пермская гос. художественная галерея
1915 «Симона» (восемь сюжетов на слова французской песни)
Б., тушь. 30,5×35,5
1916 Аня и Митя Дервизы
Б., тушь. 54×44
Масленица в деревне
Ф., тушь
1920 А. С. Грибоедов
Б., тушь. 68×52
1922—1923 И. С. Ефимов
Б., тушь. 44,5×30
В. А. Фаворский
Б., тушь. 39×29
Критик А. М. Эфрос
Б., тушь. 45×36
1926 П. А. Флоренский за работой
Б., тушь. 36×28
1930 Нина Яковлевна и силуэт Пущина
Ф., тушь. 60
1934—1936 Иллюстрации к произведениям А. С. Пушкина (не изданы)
Пушкин
Б., тушь, акв. 32×37
Титульный лист
Б., тушь, акв. 37×32
Пушкин и няня
Б., тушь, цв. кар. 23×31
«Пир во время чумы»
Б., тушь, акв. 31×37
«Гробовщик»
Б., тушь, акв. 32×37
«Домик в Коломне»
Б., тушь, акв. 31,5×37
«Эхо»
Б., тушь, акв. 32×37
«Пророк»
Б., тушь, белила. 32×37
«Эпиграммы»
Б., тушь. 32×37
«Торжество Вакха»
Б., тушь, белила. 32×37
«Евгений Онегин». Отъезд Лариных
Б., тушь, белила. 32×37
«Метель»
Б., тушь, белила. 32×37
«Под вечер осенью ненастной»
Б., тушь, белила. 32×37

Театральные куклы [3]

Петрушки

1917 Мышь
Папье-маше, материя. 25
ГЦТК
1918 Негр
Д., материя, замша. 55
Петрушка
Папье-маше, материя. 10
ГЦТК
Крылов
Папье-маше, материя. 70
Волк
Д., мех, материя. 60
1917 — 1935 Медведь
Мех. 10
Жужу
Мех. 10
Барбос
Мех. 10
Балерина
Д., материя. 10
Смерть
Материя, замша. 10
Генерал
Папье-маше, материя. 10
Свинья
Материя, замша. 10
Мужик
Папье-маше, материя, мех. 10
Леший
Мех, материя. 10
Мурзилка
Папье-маше, мех. 10
Тутитам
Мех, материя. 10
Нюра-пионерка
Папье-маше, материя. 10
Журавль
Д., материя, перья. 15
ГЦТК
1919 Баба-яга
Папье-маше, материя, мех. 12
ГЦТК

Куклы на тростях

1927 Японец
Папье-маше, д., материя. 12

3 Почти всех кукол Н. Я. и И. С. Ефимовы делали вместе. Здесь перечислены некоторые куклы, основным автором голов и тела которых была Н. Я. Симонович-Ефимова. Размеры в сантиметрах — высота головы кукол.

Цыганка
Папье-маше, д., материя. 10

1930 Макбет
Папье-маше, д., материя
МГАЦТК

Макдуфф
Папье-маше, д., материя
МГАЦТК

Леди Макбет
Папье-маше, д., материя
МГАЦТК

Сомнамбула
Папье-маше, д., материя
МГАЦТК

1931 Пушкин
Папье-маше, д., материя. 15

Большие куклы

1930 Большой Петрушка
Папье-маше, д., материя. 30

1933 Борис Годунов
Папье-маше, мех, парча. 64

1934 Персонажи для интермедии Н. Н. Смирнова-Сокольского «Тринадцать писателей»
Пушкин
Папье-маше, д., материя. 30 *
Грибоедов
Папье-маше, д., материя. 30 *
Тургенев
Папье-маше, д., материя. 30 *

1942 Мамай
Папье-маше, д., материя. 80

Скульптура

1906 Мальчик на лошади *

1907 Натурщик в Училище живописи, ваяния и зодчества *

1943 Материнство
Керамика цв. В. 25
Выполнена массовым тиражом на керамическом заводе в Гжели

Девушка со снопом
Керамика цв. В. 25
Выполнена массовым тиражом на керамическом заводе в Гжели

1947 Масленица. Рельеф
Фаянс белый. 40×60

Лилии. Настенная вазочка
Фаянс цв. подглазурный. 32×26

Иллюстрации

Симонович А. С. Детский сад (практическое руководство для детских садов)
Рис. Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова
М., Изд. И. Д. Сытина. 1907. Текст 302 с., рис. на 180 таблицах
(В тексте две статьи «Рисование» и «Китайские тени» написаны Н. Я. Симонович-Ефимовой)
Симонович-Ефимова Н. Я. Игра «Гусек»
Изд. И. Д. Сытина. М., 1909, с. 12
Ivan et Nina Efimov
Jumeaux-decoupage. Epinalle.
(«Близнецы», 8 листов вырезаний из бумаги)
Изд. Pellerin, Франция, 1910
Симонович-Ефимова Н. Я. и Ефимов И. С. 1914 год
8 листов для вырезания из бумаги и раскрашивания
Изд. авторов, М., 1914
Симонович-Ефимова Н. Я. Хвосты. Вырезание из бумаги
Изд. автора. М., 1916
Насимович А. Зима. Поговорки, песенки, загадки
М., Государственное издательство, 1922, с. 8
(пробные листы напечатаны, тираж не отпечатан)
Замойский Н. Первый сноп. Рис. Н. Симонович-Ефимовой
Государственное издательство, М.—Л., 1920, с. 40
(обложка другого художника)
Симонович-Ефимова Н. Домашний театр «китайские тени»
Таблица-плакат в наборе плакатов «Искусство в быт»
под редакцией Я. А. Тугендхольда
Изд. Известия ЦИК СССР и ВЦИК, без даты (1920-е гг.)
Остроумов Л. Поезд. Рис. Н. Симонович-Ефимовой
М., Государственное издательство, 1927, с. 16
(цв. автолитография)
Новиков И. Пчелка-мохнатка. Рис. Н. Симонович-Ефимовой
М., Государственное издательство, 1927, с. 22
(цв. автолитография)
Шатилов. Песенка о хлебе
Рис. Н. Симонович-Ефимовой. М., Государственное издательство, 1928, с. 14
(цв. автолитография)
Сейфуллина Л. Перегной
Рис. Н. Симонович-Ефимовой. М., Изд. Федерация. 1932
(цв. автолитографий 9)
Сказка «Репка». Рис. Н. Симонович-Ефимовой
М.—Л., Огиз-Изогиз. 1937
(цв. автолитографий 12)

Опубликованные литературные работы

1919 О Петрушке. —
«Вестник театра», 1919, № 34, с. 6—8
1920 Кукольный театр в деревне. —
«Вестник театра», 1920, № 75, с. 2—3
Культурное значение кукольного театра. —
«Красная деревня», орган Липецкого Укомпарта
и Уисполкома, 1920, 9 июля, № 48
1925 Записки петрушечника
(рис. автора, И. С. Ефимова, В. А. Фаворского)
М., ГИЗ, 1925
1926 Графический язык детских книжек-картинок. —
В сб.: Новые детские книги
М., «Работник просвещения», 1926, с. 93—119
1928 Семинар по кукольному театру
в Центральном Доме работников просвещения в Москве. —
«Искусство в школе», 1928, № 8—9, с. 55—56
Петрушка
(библиотечка журн. «Дружные ребята»), 1928, с. 30
1929 Симонович-Ефимова Н. Я., Ефимов И. С. «Петрушка» (буклет)
М., изд. Френкель, 1929(?).
Симонович-Ефимова Н. Я., Ефимов И. С.
Как устроить самодельный кукольный театр в отряде,
М., 1929
Культурный путь петрушки. —
«Искусство в школе», 1929, № 1, с. 7—13
Loútkāvé divadlo russkeho venkavá. «Loutkáv»,
1929, 3 oktob.
Театр Петрушки. —
«Искусство в школе», 1929, № 5, с. 14—20
(автор в заглавии не указан)
Современный Петрушка. —
«Народный учитель», 1929, № 5, с. 45—48
1930 Симонович-Ефимова Н. Я., Ефимов И. С. Театр Теней. —
«Зорька», 1930, № 2, с. 10—15
Кукольные театры СССР. —
«Искусство в школе», 1930, № 4, с. 9—12
Театр пятерни. Приложение к журн. «Мурзилка».
М., изд. «Правда», 1930, с. 22
Беседа об устройстве петрушки и теневого театра в колхозах
и клубах
(30 диапозитивов-рисунков и листовка текста).
М., изд. Внешкольного отд. МОНО, 1930
Симонович-Ефимова Н. Я., Ефимов И. С. Животные в театре кукол.
(Плакат «Как делать кукол для театра», рисунки (18)
и текст.)
М., изд. Дома художественного воспитания детей РСФСР,
1930
1935 Как сделать куклу
(Плакат, рисунки (22) и текст.)
М., изд. Дома художественного воспитания детей РСФСР,
М., 1935
Adventures of Russian Puppet Theatre.
"Puppetry Imprint", Birmingham, Michigan, USA, 1935, p. 200

Как поставить басни Крылова в театре петрушек. —
«Организуйте детвору», 1935, № 1, с. 32—37
Встречи с Серовым. —
«Творчество», 1935, № 2, с. 4—7

1937 Симонович-Ефимова Н. Я., Ефимов И. С. Сказка Пушкина
Теневой театр. Игра-самоделка.
Книжка-инструкция (с. 28) и образцы силуэтов (37)
к сказке «Как весенней теплой порой».
М.—Л., КОГИЗ, 1937

1938 Ефимова Н. (ошибочно напечатано К. Ефимова). Самодеятельный театр петрушек. —
В сб.: Художественное воспитание в детском саду.
М., Учпедгиз, 1938, с. 149—164 (иллюстрации автора).
Теневой театр для детей ясельного возраста. —
«Вопросы материнства и младенчества», 1938, № 10, с. 48—52

1940 Куклы на тростях.
М., «Искусство», 1940, с. 52 (иллюстрации автора).
International News Notes. Russia.
International Year Book of Puppets and Marionettes.
"Puppetry", v. 2. Detroit, USA, 1940, p. 38

1941 Симонович-Ефимова Н. Я., Ефимов И. С. «Басни Крылова» (Сценарий с рисунками и фотографиями: «Волк и Журавль», «Две Собаки», «Мыши», «Крестьянин и Работник»). —
В сб.: Эстрада, М.—Л., 1941, с. 71—82

1947 Памяти музыканта-общественника Валентины Семеновны Серовой. —
«Советская музыка», 1947, № 4, с. 60—61
А. С. Симонович (раздел в статье Е. Н. Медынской «Замечательные русские женщины-педагоги»). —
В журн. «Дошкольное воспитание», 1947, № 5, с. 48—49

1964 Воспоминания о Валентине Александровиче Серове.
Л., «Художник РСФСР», 1964, с. 186

1977 Очерки жизни и творчества И. С. Ефимова. —
В кн.: И. Ефимов. Об искусстве и художниках.
М., «Советский художник», 1977, с. 30—62

1980 Симонович-Ефимова. Записки петрушечника и статьи о театре кукол.
Л., «Искусство», 1980.

Репертуар кукольного и теневого театров Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова

Кукольный театр Ефимовых[1]

1917 «Пустынник и Медведь»
Басня И. Крылова, сценарий пантомимы Н. Симонович-Ефимовой
«Как яблочко, румян»
Сцены на слова песни П. Беранже
1918 «Больной петрушка», «Ссора», «Дворянское гнездо»
Сатирические сцены Н. Симонович-Ефимовой
«Курочка ряба»
Народная сказка, музыка И. Саца
«Мерин», «Петух»
Сказки А. Толстого
«Принцесса на горошине»
Сказка Г.-Х. Андерсена, сценарий Н. Симонович-Ефимовой
1918—1920 «Поговорки, пословицы». «Ученый Медведь»
Загадки
Танцы птиц и зверей. «Веселый петрушка»
Интермедии Н. и И. Ефимовых
1918—1922 «Мыши», «Две собаки», «Волк и Журавль»,
«Трудолюбивый Медведь», «Крестьянин и Работник»,
«Крестьянин и Смерть», «Лисица и виноград», «Мартышка и очки»,
«Крестьянин и Змея», «Обед у Медведя»
Басни И. Крылова
«Медведь и девочка»
Русская сказка, сценарий Н. Симонович-Ефимовой
«Как мужик двух генералов прокормил»
Пьеса по сказке М. Салтыкова-Щедрина,
сценарий Н. Симонович-Ефимовой
1920 «Гномы»
Сказка Н. и И. Ефимовых, музыка Э. Грига
1921 «Зачарованное грушевое дерево»
Пьеса на сюжет девятой новеллы седьмого дня
«Декамерона» Д. Боккаччо,
сценарий Н. Симонович-Ефимовой
1922 «Под вечер осенью ненастной»
Пьеса на сюжет романса на стихи А. Пушкина
«Бывало, вспашешь пашенку...»
Пьеса на сюжет русской песни, сценарий Н. и И. Ефимовых
«Стенька Разин со ватагою»
Пьеса на слова песни «Из-за острова на стрежень...»,
сценарий Н. и И. Ефимовых
1923 «Задумчивая интермедия»
Пьеса Н. Симонович-Ефимовой
«Нюра-пионерка»
Пьеса с импровизацией Н. Симонович-Ефимовой

[1] Ефимовы сыграли около полутора тысяч спектаклей театра кукол в различных клубах, школах, концертных и театральных залах, на городских площадях, сделали более 100 кукол.

1926 «Длинное имя»
Японская сказка, сценарий Н. Симонович-Ефимовой
(впервые применены тростевые куклы)
1928 «Ледокол «Красин»
Пьеса Н. Симонович-Ефимовой
1930 «Привет Октябрю». «Интернационал»
Пьесы Н. Симонович-Ефимовой
«Большой Петрушка»
Эстрадный номер с куклой в рост человека,
сценарий Н. Симонович-Ефимовой
1931 «Макбет»
Трагедия У. Шекспира, сценарий Н. Симонович-Ефимовой,
музыка А. Клумова
1942 «Сон в руку»
Пьеса Н. Смирнова-Сокольского
Куклы и режиссура Н. и И. Ефимовых
для группы актеров-кукольников, выезжавших на фронт

Участие в спектаклях московских театров

Театр сатиры

1929 «Браки совершаются в небесах»
Пьеса В. Газенклевера. Куклы Н. и И. Ефимовых
для интермедии «Вера, Надежда, Любовь» В. Шершеневича,
музыка И. Дунаевского
1937 «Господин де Пурсоньяк»
Комедия Ж.-Б. Мольера, кукла Пурсоньяк работы
Н. и И. Ефимовых

Мюзик-холл

1934 «Севильский обольститель»
Пьеса Тирсо де Малина. Куклы Н. и И. Ефимовых
и Л. Кардашова
для интермедии «Тринадцать писателей» Н. Смирнова-Сокольского

Театр теней [2]

1905 «Красная Пресня»
Сценарий Н. Симонович
1916 «Масленица в деревне»
Сценарий Н. Симонович-Ефимовой
«Приключение на улице Парижа»
Сценарий Н. Симонович-Ефимовой
1917 «Симона»
Сцена на сюжет французской песни
1919 «Мена»
Русская сказка, сценарий Н. и И. Ефимовых,
музыка Е. Михайловой

[2] Ефимовы сыграли около двухсот спектаклей в театрах «Летучая мышь» (1916—1918), Детском театре (1918—1919), Театре книги (1935—1939), в клубах, на художественных вечерах. Сделали более 300 силуэтов.

«Мужичок-с-ноготок»
Пьеса на стихи Н. Некрасова, сценарий Н. Симонович-Ефимовой
«Nature morte»
Сценарий Н. Симонович-Ефимовой
«Красная шапочка»
Сценарий Н. и И. Ефимовых
1923 «Приезд Пущина к Пушкину в Михайловское»
Пьеса на сюжет записок И. Пущина, сценарий Н. Симонович-Ефимовой
«Буря мглою небо кроет»
Сцены на стихи А. Пушкина, сценарий Н. Симонович-Ефимовой
1925 «Смычка Вхутемаса с Элладой»
Пьеса И. Ефимова (Тени от людей с «дополнениями» до мифологических персонажей (кентавр, фавн)
1927 «Как весенней теплой порою»
Пьеса на сюжет сказки А. Пушкина, сценарий Н. и И. Ефимовых
1935 «Челюскинцы»
Пьеса Н. Симонович-Ефимовой
1938 «Краденое солнце»
Пьеса на сюжет сказки К. Чуковского
1939 «Буденыши»
Пьеса О. Аристовой
«Каштанка»
Пьеса по рассказу А. Чехова, сценарий О. Аристовой и Н. Симонович-Ефимовой
1941 «По Дону гуляет...»
Русская песня

Оформление интерьеров общественных зданий Москвы (движущиеся силуэты)

1932 «Старая Сибирь», «Восстание Степана Разина», «Восстание Пугачева», «Революция. 1917»
Центральный музей народоведения
«От Москвы дворянской и купеческой к Москве социалистической»
ЦПКиО им. М. Горького
1936 «Материнство прежде и теперь, на Западе и у нас»
Областной музей материнства и младенчества
1939 «Тени прошлого: Этап; Каторга; Ленский расстрел»
ВСХВ, павильон «Дальний Восток»

Выставки с участием Н. Я. Симонович-Ефимовой

1906 XIII выставка картин Московского товарищества художников
Москва
1907—1908 29-я выставка картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества
Москва
1908—1909 30-я юбилейная выставка картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества. 1878—1908 гг.
Москва
1912 XIX выставка картин Московского товарищества художников
Москва
1913 XX выставка картин Московского товарищества художников
Москва
Выставка картин «Мир искусства»
Москва
1915 XXI выставка картин Московского товарищества художников
Москва
1916 XXII выставка картин и скульптуры Московского товарищества художников
Москва
1917 XXIII выставка картин и скульптур Московского товарищества художников
Москва
1918 XXIV выставка картин и скульптуры Московского товарищества художников
Москва
1919 IV государственная выставка картин 1918—1919 гг.
Москва
VI государственная выставка гравюр
Москва
1922 XXV выставка Московского товарищества художников
Москва
1924 26-я выставка Московского товарищества художников
Москва
XIV Международная выставка искусств
Венеция
1925—1926 Третья выставка картин «Маковец» (последняя)
Москва
1926 Выставка живописи, графики, скульптуры, архитектуры общества художников «4 искусства»
Москва
Первая выставка графики
Москва
1927 IV Ржевская художественная выставка
Ржев
Выставка современного искусства
Симферополь
Третья выставка картин
Феодосия
Выставка «Гравюра СССР за 10 лет» (1917—1927)
Москва
Международная выставка «Искусство книги»
Лейпциг, Нюренберг

1928 Третья выставка графики
Москва
Выставка приобретений Государственной комиссии
по приобретениям произведений
изобразительных искусств за 1927—1928 гг.
Москва
Выставка общества художников «4 искусства»
Ленинград
XVI Международная выставка искусств
Венеция
1929 Выставка «А. С. Грибоедов»
К столетию со дня смерти. 1829—1929
Москва
Выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры
общества художников «4 искусства»
Москва
Выставка «Цветная ксилография, ее приемы и возможности»
Москва
Выставка «Графика и книжное искусство в СССР»
Амстердам
1930 Выставка советского искусства
Берлин
Выставка современного русского искусства
Вена
Выставка советской графики и книги
Лондон, Оксфорд, Манчестер, Ливерпуль
1931 Международная выставка «Искусство книги»
Париж, Лион
1933 Выставка «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932). Живопись
Москва
Выставка «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1933). Графика
Москва
1935 Выставка «Художники Советского театра за XVII лет». (1917—1934)
Москва
1936 Выставка «Цветной станковый эстамп»
Ленинград
1937 Всесоюзная пушкинская выставка
Москва
Пятая выставка московских живописцев
Москва
Выставка «Театры Москвы за двадцать лет» (1917—1937)
Москва
1938 Выставка живописи, графики и скульптуры женщин-художников
Москва
1939 Шестая выставка Союза московских художников.
Москва
Выставка работ женщин-художниц
к Международному женскому дню
Москва
1940 Седьмая выставка Союза московских художников. Живопись
Москва
Седьмая выставка Союза московских художников
Графика, акварель, рисунок
Москва
1941 Выставка советского художественного эстампа
Пермь

1942 Выставка «Пейзаж нашей Родины»
Москва

1943— «Героический фронт и тыл».
1944 Всесоюзная художественная выставка
Москва

1944— Выставка иллюстраций к басням И. А. Крылова
1945 Москва

1945 Выставка работ Н. Я. Симонович-Ефимовой
Москва

1946 Выставка пейзажа
Москва

1959 Выставка произведений народного художника РСФСР И. С. Ефимова
(80 лет со дня рождения) и художника
Н. Я. Симонович-Ефимовой (1877—1948)
Москва

1962 Выставка произведений московских художников
к 30-летию творческого союза (МОСХ)
Москва

1968 Выставка произведений Н. Я. Симонович-Ефимовой
(1877—1948). Живопись, графика, театр, керамика
Москва

1970 Передвижная выставка русского дореволюционного
и советского искусства из собрания
Государственной Третьяковской галереи
По Советскому Союзу

1975 Выставка И. С. Ефимова и Н. Я. Симонович-Ефимовой
Обнинск

Выставка И. С. Ефимова и Н. Я. Симонович-Ефимовой
Калуга

1977 Автопортрет в русском и советском искусстве
Москва

Советский портрет
Москва

Выставка Н. Я. Симонович-Ефимовой
Музей В. А. Серова в Домотканове

Список иллюстраций

*

Работы, местонахождение которых не указано, находятся в собрании семьи художника.

21 Н. Симонович-Ефимова. Парижские тяжеловозы
Б., монотипия. 1909

22 Н. Симонович-Ефимова. Возвращение с масленицы
Б., цв. грав. на линолеуме. 1912

23. Н. Симонович-Ефимова. Девичья
Х., м. 1911

24. Н. Симонович-Ефимова. Девки тяпают
Б., цв. грав. 1915

25 Н. Симонович-Ефимова. Настасья
Х., м. 1915. ГТГ

26 Н. Симонович-Ефимова. Ванюша
Х., м. 1917. Омский областной музей изобразительных искусств

27. Н. Симонович-Ефимова. Нина Винберг
Х., м. 1914. Собрание Н. А. Винберг, Ленинград

28 Н. Симонович-Ефимова. Автопортрет с виолончелью
Б., акв. 1916. ГТГ

29. Н. Симонович-Ефимова. Тамбовская девушка
Х., м. 1912. ГТГ

30 Н. Симонович-Ефимова. Хоровод
Х., м. 1914. Тамбовская областная картинная галерея

31. Н. Симонович-Ефимова. Чернозем. Поле и небо в Отрадном
К., м. 1913

32 Н. Симонович-Ефимова. П. А. Флоренский
Х., м. 1925

33 Н. Симонович-Ефимова. Художник П. Я. Павлинов
Б., кар. 1912

34. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрации к французской песенке «Симона»
Б., тушь. 1911

35 Н. Симонович-Ефимова. Масленица в деревне. Силуэты к постановке Театра теней
Ф., тушь. 1916

36. Н. Симонович-Ефимова. Масленица в деревне. Силуэты к постановке Театра теней
Ф., тушь. 1916

37. Н. Симонович-Ефимова. Куклы «Волк» и «Журавль»
1918. МГАЦТК

38. И. Ефимов, Н. Симонович-Ефимова. Афиша кукольного театра. 1918

39. Театр Ефимовых на улице в Москве. 1 мая 1919

40. Н. Симонович-Ефимова. Две бабы
Х., м. 1924. Калужский обл. художественный музей

41 Н. Симонович-Ефимова. Лиза и Параша
Х., м. 1924. ГРМ

42 Н. Симонович-Ефимова. Параша
Х., м. 1924. ГРМ

43. Н. Симонович-Ефимова, И. Ефимов. Близнецы
Лист для вырезания. Б., литография. 1910

44 Н. Симонович-Ефимова. Поздравительный адрес И. С. Ефимову в день его именин (от имени кукол)
Б., тушь. 1920

45. Н. Симонович-Ефимова. Поздравительный адрес И. С. Ефимову в день его именин (от имени кукол)
Б., тушь. 1920

46. Н. Симонович-Ефимова. Вид из окна квартиры на Садовой-Спасской
Х., м. 1926

47. Н. Симонович-Ефимова. Наташа Бородина (Липецк)
Б., кар., цв. кар. 1929

48. Н. Симонович-Ефимова. Тамбовский крестьянин
Б., тушь. 1929

49. Н. Симонович-Ефимова. Зарождение оврага. Тамбовский пейзаж
Б., цв. кар. 1923

50. Н. Симонович-Ефимова. Дуб на красном обрыве, небо синее
Х., м. 1929

51. Н. Симонович-Ефимова. Виноградник
Б., м. 1937

52. Н. Симонович-Ефимова. Липецк. Ключи
Х., м. 1929. Музей искусств Каракалпакской АССР

53. Н. Симонович-Ефимова. Дорога в Липецк
Х., м. 1928

54. Н. Симонович-Ефимова. Липецк. Спуск
Х., м. 1928

55. В. Серов. Деревенские удовольствия. (Рисунок в письме)
Б., тушь. 1911

56. Супруги Ефимовы (в день десятилетия свадьбы). 1916

57. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника»
Б., тушь. 1925

58. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника»
Б., тушь. 1925

59. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника»
Б., тушь. 1925

60. Супруги Ефимовы (в день двадцатилетия свадьбы). 1926

61. Н. Симонович-Ефимова. Писатель В. Ардов
Х., м. 1928

62. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге Л. Сейфуллиной «Перегной»
Цв. автолитография. 1932

63. Н. Симонович-Ефимова. Пейзаж с розовым облаком
Х., м. 1932

64. Н. Я. Симонович-Ефимова с куклой «Большой Петрушка»
1930-е гг.

65. Н. Симонович-Ефимова. Красный обоз в Ижевске
Х., м. 1931. ГТГ

66. Афиша спектакля кукольного театра
Н. Я. и И. С. Ефимовых «Макбет». 1930

67. Н. Симонович-Ефимова
Портрет заслуженного артиста РСФСР И. А. Зайцева
Х., м. 1933. МГАЦТК

68. Нина Яковлевна, Иван Семенович, Адриан Иванович Ефимовы. 1933

69. Н. Симонович-Ефимова. Портрет писательницы
М. В. Ямщиковой (Ал. Алтаев)
Х., м. 1936

70. Н. Симонович-Ефимова. Метростроевки. Фрагмент
Х., м. 1934

71. Н. Симонович-Ефимова. Конаковский завод
Роспись на фаянсовом блюде. 1935
Гос. музей керамики, Кусково

72. Н. Симонович-Ефимова. Баты-Лиман, гора Куш-Кая
Б., м. 1928

73. Н. Симонович-Ефимова. Радуга в Крыму
Х., м. 1936

74. Н. Симонович-Ефимова. Река Волхов. Юрьев монастырь
Б., черн. и цв. кар. 1935

75. Н. Симонович-Ефимова. Перунова роща
Х., м. 1935

76 Н. Симонович-Ефимова. Новгород. Нередица
Х., м. 1935
Новгородский гос. объединенный музей-заповедник

77. Супруги Ефимовы (в день тридцатилетия свадьбы). 1936

78 Н. Симонович-Ефимова. Во время воздушной тревоги в метро
Б., м. 1942

79. Н Симонович-Ефимова. Комвзвода товарищ Толщин
Из серии «Раненые»
Б., кар. 1942

80 Н. Симонович-Ефимова. Богатырский сон
Из серии «Раненые»
Б., кар. 1942

81 Н. Симонович-Ефимова. Раненые
Из серии «Раненые»
Б., кар. 1942

82 Н. Симонович-Ефимова. Выздоравливает
Из серии «Раненые»
Б., кар. 1942

83 Н. Симонович-Ефимова. Врач
Из серии «Раненые»
Б., кар. 1942

84. Н. Симонович-Ефимова. Автопортрет
Б., кар. 1942

85 Н. Я. и И. С. Ефимовы в саду на Новогиреевской ул. в Москве
1946

86 Н Симонович-Ефимова. Масленица
Фаянс подглазурный. 1947

87. Н. Симонович-Ефимова. Лилии. Настенная вазочка
Фаянс цв. подглазурный. 1947

88. Н Симонович-Ефимова. Автопортрет
Б., м. 1928

89 Н. Симонович-Ефимова. Андрей Белый
Б., кар. 1907

90. А. Голубкина. Н. Я. Симонович-Ефимова
Бронза. 1907

91. Н. Симонович-Ефимова. Наброски фигуры А. С. Голубкиной
Б., кар. 1926

92. Н. Симонович-Ефимова. Наброски головы А. С. Голубкиной
Б., кар. 1926

93 Н. Симонович-Ефимова. Портрет И. Ефимова (Фавн)
Х., м. 1928

94. Н. Симонович-Ефимова. Мастерская И. С. Ефимова на Масловке. День
Х., м. 1937

95 Н. Симонович-Ефимова и И. Ефимов
Кукла «Крылов»
1918

96. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Гробовщик»
Б., тушь, акв. 1935

97. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация из альбома силуэтов на сюжеты произведений А. С. Пушкина. Эпиграммы
Б., тушь. 1935

98 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация из альбома силуэтов на сюжеты произведений А. С. Пушкина. Концовка
Б., тушь. 1935

99 Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге «Записки петрушечника»
Б., тушь. 1925

100. В. Фаворский. Обложка к книге «Записки петрушечника»
Грав. на д. 1925

101 Н. Симонович-Ефимова. В. А. Фаворский. Силуэт
1920

102. Н. Симонович-Ефимова. И. С. Ефимов. Силуэт
1922

103. Н. Симонович-Ефимова. Нина Яковлевна и силуэт И. Пущина
Фото. 1930

104. Н. Симонович-Ефимова. Куклы «Патер» и «Цыганка»
1929

105 Н. Я. Симонович-Ефимова с куклой «Пушкин»
1934

106 Н. Симонович-Ефимова. Куклы «Мамай» (1942) и «Борис Годунов» (1933)

107. Н. Я. Симонович-Ефимова с куклой «Баба-яга»
1919

108. Н. Симонович-Ефимова и И. Ефимов
Куклы «Пушкин» (1931) и «Негр» (1918)

109 Н. Симонович-Ефимова. Критик А. М. Эфрос
Б., тушь. 1922

110. Н. Симонович-Ефимова. Скульптор И. Г. Фрих-Хар
Х., м. 1929

111. Н. Симонович-Ефимова. Адриан
Х., м. 1924

112. Н. Симонович-Ефимова. Скульптор И. С. Ефимов
Х., м. 1942

113. Н. Симонович-Ефимова. Дерево и решетка
Б., цв. автолитогр. 1926

114. Н. Симонович-Ефимова. Тамбовская девушка
Б., тушь, цв. кар. 1925

115. Н. Симонович-Ефимова. Цыганка
Х., м. 1939

116. Н. Симонович-Ефимова. Генуэзская башня. Судак
Х., м. 1937

117. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге А. Насимович «Зима. Поговорки, песенки, загадки». (М., 1922)
Б., автолитогр. 1922

118. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге А. Насимович «Зима. Поговорки, песенки, загадки». (М., 1922)
Б., цв. автолитогр. 1922

119. Н. Симонович-Ефимова. Иллюстрация к книге И. Новикова «Пчелка-мохнатка»
Б., цв. автолитогр. 1927

120. Н. Симонович-Ефимова. Никита Фаворский
Х., м. 1938

121. Н. Симонович-Ефимова. Праздничная демонстрация
Х., м. 1932

122. Н. Симонович-Ефимова. Липецк
Х., м. 1926

123. Н. Симонович-Ефимова. Куклы «Макбет» и «Леди Макбет»
1930

На обложке: Н. Симонович-Ефимова
В. А. Серов в Домотканове
Б., тушь, цв. кар. 1911

Именной указатель

Содержание

Приложения

Составители
Адриан Иванович Ефимов,
Илларион Владимирович Голицын

Н.Я.Симонович-Ефимова
Записки художника

Редактор
Ю.В.Малькова

Художник
А.А.Кузнецов

Художественный редактор
К.О.Остольский

Технический редактор
Н.Г.Дреничева

Корректоры
Е.Н.Куткина,
И.А Шорсткина

ИБ № 669
Сдано в набор 15.10.1980 г.
Подписано в печать 19.03.1982 г
А08135
Формат 60×100/16
Бумага мелованная 120 г
Гарнитура шрифта
литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 29,415
Уч.-изд. л. 28,835
Тираж 10 000
Заказ 151
Цена 3 р. 10 к.
Изд. № 1-209
Издательство
«Советский художник»
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва
«Советский художник»
129327, Москва,
Ленская ул., 28

3 р. 10 к.

Москва
Советский художник
1982